

Verdade e Enigma no Pensamento Estético de Adorno

João Pedro de Bastos Gonçalves Cachopo

Tese de Doutoramento em Filosofia

Março, 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Doutor em Filosofia Contemporânea, realizada sob a orientação
científica da Professora Doutora Maria Filomena Molder

Apoio financeiro do POCTI no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 20 de Março de 2011

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Lisboa, 20 de Março de 2011

Evocar somente estas palavras:

É bom que haja cerejas.

Mas é preciso amá-las.

AGRADECIMENTOS

Principio agradecendo à Prof^a Doutora Maria Filomena Molder – sob cuja orientação tive o privilégio de levar a bom termo esta pesquisa – o facto de ter aceitado acompanhar-me neste trabalho, a confiança que nele depositou desde o início e, acima de tudo, a minúcia insuperável com que leu tudo o que fui escrevendo. Das sempre fecundas sessões de discussão que tivemos ao longo destes anos, saí sempre com o ânimo renovado e com vontade de me sentar a escrever.

É-me grato referir, em segundo lugar, o Prof. Doutor Mário Vieira de Carvalho que – estávamos ainda em 2004 – me encorajou a lançar-me neste projecto e cujo incentivo se tem revelado decisivo ao longo do meu percurso académico. Destaco, em seguida, o estímulo crucial que para mim representou discutir as teses matriciais deste estudo com o Prof. Doutor Christoph Menke, ao longo do semestre de Verão de 2008, durante o qual desenvolvi investigação na Universität Potsdam. Ao Prof. Doutor Jean-Paul Olive quero agradecer o acolhimento caloroso no seu seminário, decorrido na Université Paris 8 durante a Primavera de 2009, acrescentando que nele tive as discussões colectivas que mais valiosas se revelaram para o trabalho que tinha em mãos. No que toca a um período de investigação mais recente, durante o semestre de Verão de 2010 (mais uma vez em Berlim), o meu agradecimento é duplo e dirige-se tanto ao Prof. Doutor Christian Kaden, que me acolheu de imediato na Humboldt-Universität zu Berlin e manifestou o maior interesse pelo meu trabalho, quanto ao Dr. Michael Schwarz, cuja amabilidade, aliada ao espírito de cooperação, tornaram apazível e produtivo o tempo de trabalho no Benjamin Archiv (em que tive acesso a alguns textos inéditos de Adorno). Estou ainda grato ao Prof. Doutor João Soeiro de Carvalho, à Prof^a Doutora Luísa Cymbron e ao Prof. Doutor João Constâncio, cuja confiança – traduzida na imediata disponibilidade que manifestaram para apoiar a minha candidatura a bolsas, respectivamente, da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia) e do DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) –, tornou efectivamente possível a realização deste estudo.

Finalmente, evoco os que me são mais próximos. Estou profundamente grato a todos os amigos – que só o facto de saber conscientes de o serem me permite não nomear –, no fundo, àqueles e àquelas com quem vivi, a páginas tantas, um movimento, um tropeço, uma espera, um novo arranque, cúmplices – tantas vezes sem o saberem – do movimento do pensamento e da escrita. Quero ainda agradecer à Sofia a partilha primeira e os seus vestígios nocturnos. Da Marta retenho a leveza contagiante que é a dela.

À minha mãe – com quem partilho o sentimento de uma ausência – agradeço a amizade e a confiança sem condições.

À Elisabete – espírito e caos – a espera, a partida em curso e tudo o que virá.

RESUMO

Verdade e Enigma no Pensamento Estético de Adorno

João Pedro de Bastos Gonçalves Cachopo

PALAVRAS-CHAVE: Verdade, Enigma, Estética, Adorno, Arte, Crítica, Aparência, Negação, Afirmção, Belo, Sublime

A presente dissertação debruça-se sobre o pensamento estético de Adorno e procura esclarecer aquele que é talvez o seu desafio mais decisivo: a captação e a exploração críticas do «teor de verdade» de obras de arte. Que a verdade da arte, segundo Adorno – para quem esta questão se declina no singular, a respeito de obras de arte concretas –, seja inseparável do seu potencial crítico, da sua negatividade, é insofismável. Contudo, esse potencial revela-se irreduzível à lógica de uma arte explicitamente política e não é possível pensá-lo abstraindo da imanência dos processos artísticos.

Em consonância com a insistência de Adorno na tese de que o potencial crítico da arte e a sua autonomia não se contradizem, a dialéctica entre «verdade» e «aparência» ocupou um lugar central na recepção da estética de Adorno. Nos termos dessa dialéctica, de que nos ocuparemos na Primeira Parte, a arte é crítica não só na medida em que certas obras de arte exibem a negatividade do real, mas também por nelas aparecer justamente o que de súbito escapa a essa mesma negatividade. O «teor de verdade» seria então a «aparência do não-aparente», ou seja, a aparência da reconciliação de contradições que, sendo as do real, penetraram historicamente na esfera imanente das artes. Ora, é para desequilibrar esta dialéctica entre verdade e aparência – que, como tentaremos explicitar, não faz justiça à estética de Adorno, na medida em que permite confundi-la com uma estética de carácter utópico – que deslocaremos a nossa atenção, na Segunda Parte, para o conceito de «enigma» e para a sua relação com o de «verdade».

Segundo a nossa hipótese – e baseando-nos sempre em passagens decisivas da *Teoria Estética*, bem como de outros textos dispersos pelo *corpus* adorniano – o «teor de verdade» de obras de arte jogar-se-ia eminentemente no facto de estas, em virtude do seu «carácter enigmático», resistirem à interpretação. Em vários casos – sendo que nos deteremos nos estudos dedicados a Beethoven, a Kafka, a Hölderlin, a Beckett e a Mahler – o âmago da estética adorniana residiria no desdobramento dos efeitos críticos de uma tal experiência do «enigmático». Ou seja, cabe salientar que, para Adorno, a arte, considerando o seu potencial crítico, não se limita a denunciar o real – sob a figura do «protesto» – ou a antecipar um outro real por vir – sob a figura da «utopia» – mas, enquanto «enigma», lança a razão numa crise de compreensão que abala as condições de inteligibilidade do real e, conseqüentemente, da sua possível transformação.

Assim, na esteira da exploração das vertentes negativa e afirmativa da arte em relação ao «carácter enigmático», a nossa pesquisa desembocará na hipótese de que, por mor tanto da captação da sua singularidade quanto do enfoque na sua actualidade, convém destacar na estética adorniana o conceito de «enigma» – em detrimento dos de «belo» e de «sublime» – e pensá-la como uma «estética do enigmático».

ABSTRACT

Truth and Enigma in Adorno's Aesthetics

João Pedro de Bastos Gonçalves Cachopo

KEYWORDS: Truth, Enigma, Aesthetics, Adorno, Art, Critique, Appearance, Negation, Affirmation, Beautiful, Sublime

This dissertation focuses on Adorno's aesthetics and aims at clarifying what one might see as its most crucial challenge: to critically grasp and explore the "truth content" of artworks. It is indisputable that according to Adorno – for whom this question is inevitably singular and addresses concrete artworks – the truth of art is inseparable from its critical potential, its negativity. However, this potential turns out to be irreducible to the logic of an explicitly political art, and it is not possible to grasp it, if one ignores the immanence of artistic processes.

Following Adorno's insistence on the thesis that the critical potential of art and its autonomy are not contradictory features, the dialectics between "truth" and "appearance" was of utmost importance in the context of the reception of Adorno's aesthetics. In the terms of this dialectics, which will be analyzed in the first part, art is critical not only insofar as some artworks exhibit the negativity of the real, but also because it is in them that suddenly appears what escapes to that negativity. The "truth content" would be the "semblance of the illusionless", that is to say, the semblance of the reconciliation of contradictions which, pertaining to the real, made their way into the immanent sphere of the arts. Now, such a dialectics between truth and enigma – which, as I shall try to clarify, doesn't do justice to Adorno's aesthetics, for it eventually mistakes it for an utopian aesthetics – is precisely what we intend to refute, while refocusing our attention on the concept of "enigma" and its relation to that of "truth".

According to my hypothesis – and always drawing on several decisive passages of *Aesthetic Theory*, as well as on other Adornian writings – the "truth content" of artworks would be remarkably at stake in their resistance to interpretation due to its "enigmatical character". In many cases – among which I shall consider the analysis of Beethoven, Kafka, Hölderlin, Beckett and Mahler – the core of Adorno's aesthetics seems to be the discursive unfolding of the critical effects of such an experience of the "enigmatic". Thus, it must be clearly stated that for Adorno art, due to its critical potential, doesn't limit itself to denounce the real – under the figure of "protest" – or to anticipate another real to come – under the figure of "utopia" – but, as an "enigma", throws reason into a crisis of comprehension, which alter the conditions of intelligibility of the real and, consequently, of its possible transformation.

Therefore, in the wake of the exploration of the negative and affirmative dimensions of art with regard to its enigmatical consistence, this study leads to the hypothesis that, for the sake of both grasping the singularity and highlighting the actuality of Adorno's aesthetics, one should focus on the concept of "enigma" – in spite of those of the "beautiful" and the "sublime" – and to think of Adorno's as an "aesthetics of the enigmatical".

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
-----------------	---

EXCURSO SOBRE O CONCEITO FILOSÓFICO DE CRÍTICA.....	13
---	----

– Da *arte da crítica*, 13 – Kant: ou como conhecer o conhecimento, 18 – Hegel e os «jovens hegelianos»: razão, história e dialética, 22 – Marx: crítica da economia política / crítica da ideologia, 24 – Lukács: história e reificação, 34 – Weber: afinidades do capitalismo, 36 – Nietzsche: para uma crítica genealógica, 38 – Freud: o inconsciente da civilização, 42 – Escola de Frankfurt / Teoria Crítica, 45 – Adorno: da *Dialektik der Aufklärung* à *Negative Dialektik*, 48

PRIMEIRA PARTE: VERDADE E APARÊNCIA.....	64
--	----

I. MATRIZES	65
-------------------	----

1. Reconstrução do estético.....	66
----------------------------------	----

2. Antecedentes	74
-----------------------	----

– Palimpsesto, 74 – Escólio (I): Sobre a clareza confusa da arte, 80 – Contradições da autonomia estética, 83

3. Kant	89
---------------	----

4. Hegel.....	110
---------------	-----

5. <i>Intermezzo</i> romântico	122
--------------------------------------	-----

6. Mediação	136
-------------------	-----

– [A] Primeira Vertente, 138 – *Allegro con brio*, 142 – A.a, 146 – A.b, 148 – A.c, 150 – [B] Segunda Vertente, 152 – *Arietta*, 153

II. NEGATIVIDADE, CONCRETUDE, VERDADE	156
---	-----

A – Exercícios	157
----------------------	-----

– Aproximações, 157 – Postulado negativo, 162 – Dilemas, 163 – Ser vs dever ser, 165 – Universal vs particular, 166 – <i>Kritik der Kunst / Ideologiekritik</i> , 169 – Bifurcação, 179	
B – Périplos	187
Périplo de Kafka	187
– Passar o dedo mínimo pela sobrancelha, 187 – <i>Voltar ao futuro</i> , 188 – O corpo e a letra, 197 – Deriva sobre a literalidade, 201 – Literalidade, fisiologia e negação, 206	
Périplo de Hölderlin	217
C – Figuras	248
– Protesto, 251 – Utopia, 253	
III. VERDADE E APARÊNCIA	260
Exposição.....	261
– Aparência e ideologia	261
– Antinomia e resgate da aparência.....	272
Desenvolvimento.....	278
– Antinomia da aparência e recepção.....	278
– Resgate da aparência e recepção	287
Reexposição.....	292
– Aporia.....	292
– Poslúdio (I): A verdade da arte sob o signo de Apolo?.....	297
SEGUNDA PARTE: VERDADE E ENIGMA.....	309
IV. ENIGMA E NEGAÇÃO.....	310
Mote: Beckett	311
Teoria enigmática (I)	329

– Compreender a incompreensibilidade, 329 – Enigma, entre aparência e história, 330 – Nem essencialismo, nem historicismo, 335 – O presente *unheimlich*, 337 – «Incapturabilidade», 341 – *Quoque tu, Oedipe*, 343 – Experiência e/ou compreensão, 345 – Interregno hermenêutico, 348 – Encontrar-se ou perder-se, 356 – *Incomprendibile ma non troppo*, 358 – *Le sentiment de l’avoir touché peut bien n’être que l’illusion de l’avoir atteint...*, 361 – Enigma: a pedra-de-toque de um uso desregulador da arte, 363 – *Tour de force* beckettiano, 367 – desalmados..., 368 – ...sem abrigo..., 370 – esperamos, 373

V. ENIGMA E AFIRMAÇÃO 376

Mote: Mahler 377

Teoria enigmática (II) 396

– A arte e o não-idêntico, 396 – O «não» e o «sim» ou como rasgar o firmamento, 397 – Escólio (II): Sobre a distinção obscura da arte, 400 – Afinidades (I): Na arte, 403 – Afinidades (II): Entre artes, 408 – Afinidades (III): Arte e filosofia / Enigma e paradoxo, 410 – Poslúdio (II): A verdade da arte sob o signo de Dioniso?, 419 – *Nota bene*, 426

EPÍLOGO: BELO, SUBLIME, ENIGMÁTICO..... 429

– Belo, 430 – Sublime, 438 – Singularidade, 445 – Actualidade, 449 – *Tour de force*, 450

CONCLUSÃO 462

BIBLIOGRAFIA 470

LISTA DE ABREVIATURAS

ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-1986 = **GS**

-----, *Nachgelassene Schriften* [NS], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993- = **NS**

Ästhetische Theorie (GS 7) = **ÄT**

«Aufzeichnungen zu Kafka» (GS 10.1, pp. 254-287) = «**Kafka**»

Beethoven. Philosophie der Musik (NS I.1) = **Beethoven**

Dialektik der Aufklärung (com Max Horkheimer) (GS 3) = **DdA**

Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen (GS 2) = **K**

Mahler. Eine musikalische Physiognomik (GS 13, pp. 149-319) = **Mahler**

Minima Moralia (GS 4) = **MM**

Negative Dialektik (GS 6) = **ND**

Noten zur Literatur (GS 11) = **NzL**

«Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins» (GS 11, pp. 447-491) = «**Parataxis**»

«Versuch, das Endspiel zu verstehen» (GS 11, pp. 281-321) = «**Endspiel**»

Nota: Salvo indicação em contrário, as traduções incluídas nesta dissertação são da nossa responsabilidade. Recorremos, em vários casos – nomeadamente nos de obras literárias (e.g., Kafka, Hölderlin) ou filosóficas (e.g., Kant, Nietzsche) sobejamente citadas –, às traduções disponíveis em edições portuguesas. No que diz respeito às obras de Adorno, optámos por traduzir por nossa conta mesmo os textos de que existem traduções em língua portuguesa. Não deixámos, no entanto, de consultar algumas destas, além de outras em língua inglesa e francesa, cujas referências se encontram devidamente assinaladas na bibliografia. Ao apresentarmos traduções de todas as citações, incluindo as provenientes da chamada «bibliografia secundária», procurámos tornar a leitura o mais possível fluida. A vantagem desta opção – independentemente do mérito das traduções, que caberá ao leitor avaliar – não é obtida em prejuízo da possibilidade de um confronto com o texto original, uma vez que este é apresentado sem excepção em notas de rodapé.

INTRODUÇÃO

*A arte que se aventura no desconhecido
– a única ainda possível – não é nem jovial
nem grave; mas o terceiro termo dissimula-se,
como se estivesse imerso no nada, do qual as
obras de arte avançadas descrevem as figuras.¹*

No princípio, um problema. Um problema cujo acompanhamento – não há como não acompanhar demoradamente um problema, se acreditamos que pensá-lo pode desequilibrar minimamente o ponto de que partimos –, andou a par de um nem sempre linear processo de leitura de vários textos de Theodor W. Adorno. Refiro-me sobretudo – apesar de esta ser uma designação equívoca, como veremos – à sua «obra estética»: ensaios e textos dispersos sobre Bach, Beethoven, Hölderlin, Wagner, Mahler, Kafka, Beckett, textos filosóficos mais gerais, além – claro – da *Teoria Estética*.

Um problema: lado a lado, a potência e a impotência da arte; a sua gravidade e a sua alegria; o que ela exige e o que ela consente; o que ela permite discernir e o que ela torna indiscernível; a sua nitidez e a sua obscuridade; a sua eloquência e o seu mutismo, a sua vontade e a sua timidez; o que ela promete e o que ela não pode cumprir; a sua generosidade e a sua indiferença; ou ainda – nos termos em que se cristalizará, a páginas tantas, nesta dissertação – a sua verdade e a sua aparência. Começamos por uma aproximação em traços gerais ao problema – ao problema e à experiência do objecto que lhe corresponde. No princípio, o problema da arte que se nos apresentava a partir da experiência da arte.

Vários conceitos na obra de Adorno parecem dizer respeito a estas preocupações. Todavia, nem todos estarão em condições de fazer justiça à fisionomia paradoxal da arte. Para *pensar* o que pensou o autor de *Dialéctica Negativa* em

¹ Theodor W. ADORNO, «Ist die Kunst heiter?», *NzL*, p. 606: «Die Kunst ins Unbekannte hinein, die einzig noch mögliche, ist weder heiter noch ernst; das Dritte aber zugehängt, so, als wäre es dem Nichts eingesenkt, dessen Figuren die fortgeschrittenen Kunstwerke beschreiben.»

matéria de estética, afigura-se imprescindível, num primeiro momento, considerar o conceito de «negação». A estética de Adorno será negativa, desde logo, na medida em que procura fazer justiça à negatividade da arte, que não seria outra coisa senão o que nela nega a negatividade do real (as contradições históricas e sociais que o atravessam). Postula-se uma relação da arte com o mundo, uma relação negativa, uma relação em que ganharia corpo o potencial crítico da arte. Não é sem consciência de que nenhuma destas declarações é evidente em si mesma, que aqui as alinhamos sob a forma de uma série de postulados. A seu tempo, consideraremos em pormenor as dificuldades arrastadas pelo próprio conceito de «estética negativa». Para já, diga-se apenas – de modo a minorizar os efeitos perversos de uma incursão abrupta no centro do problema – que entre a negatividade da distância absoluta e a negatividade da proximidade imediata – falemos assim, por enquanto, dos paradigmas da «arte pela arte» e da «arte comprometida» – há um campo de possibilidades demasiado amplo para que a designação de «estética negativa» possa satisfazer-nos. Adorno – disso se apercebe muito cedo o seu leitor – esquiva-se àquelas duas formas de compreender a negatividade da arte, enveredando precisamente pelo campo aberto no intervalo entre ambas.

Por este entre outros motivos, afirmar que estética de Adorno constitui uma «estética negativa» está longe de permitir captar cabalmente a sua singularidade. Até aqui, referimo-nos à negatividade da *arte*, sendo que, para Adorno, estão amiúde em jogo *obras de arte*. A atenção prestada ao processo singular que cada obra de arte constitui em si mesma – e cujo prolongamento na experiência estética é, parafraseando Adorno, o palco de uma estética desconfiada de construções abstractas – exige que se acrescente um segundo traço a este esboço de caracterização preliminar: teremos portanto de considerar, a par da negativa, a dimensão concreta do pensamento estético adorniano. Aliás, é este segundo traço que cabe sublinhar de modo a prevenir que se confunda o acento na negatividade da arte com uma determinação heterónoma da filosofia.

É sobre este pano de fundo que apresentaremos o que chamámos – à entrada do impossível «resumo» que, à maneira de Procrustes, antepusemos a esta dissertação – o «desafio mais decisivo» da estética de Adorno: a captação e a exploração críticas do «teor de verdade» de obras de arte. Esclarecer este desafio – tarefa que, na Primeira Parte, implicará cruzar dialecticamente os conceitos de «verdade» e de

«aparência» e, na Segunda Parte, desequilibrar esta dialéctica por meio da introdução do conceito de «enigma» –, constitui, com efeito, o escopo da presente dissertação.

*

Chamámos há pouco a atenção para o facto de a captação filosófica do «teor de verdade» de obras de arte ser inseparável da exploração do seu potencial crítico, exploração que, sendo sempre singular, nos obriga a salientar, a par da *negatividade*, a *concretude* da estética adorniana. Esta anotação preliminar permite que passemos a alguns apontamentos sobre o encadeamento formal desta dissertação.

Começaremos, não por acaso, por um «Excurso sobre o conceito filosófico de crítica». Trata-se, de facto, de um «excurso» – tanto que a sua autonomia temática será notória –, mas nem por isso será fortuito o laço que une os problemas que aí serão debatidos ao núcleo problemático da dissertação. Não será sem tomar como fio condutor da nossa exposição um determinado conceito de crítica filosófica, que nos determos em certos aspectos das obras de Kant, Hegel, Marx, Lukács, Weber, Nietzsche, Freud, Horkheimer, Adorno, entre outros. Sem pretendemos vincular à força todos estes autores uns aos outros, mas também sem cedermos à mera apresentação rapsódica de aspectos avulso dos respectivos contributos teóricos, cumpre referir que o itinerário que percorreremos tem como fio condutor a hipótese de que todos contribuíram, ainda que de modos distintos, para um entendimento e uma prática filosóficos da crítica que – visando esta o real –, não pode aspirar a sê-lo, em toda a sua radicalidade filosófica, se o não for, antes de mais, das próprias condições desse real.

Em jeito de síntese – que é o que aqui se pretende –, diríamos que a oportunidade do excurso é tripla. Em primeiro lugar, ele dará indicações cruciais sobre o que entendemos serem algumas das exigências fundamentais da crítica filosófica, com vantagens para o esclarecimento das diferenças que cabe não ignorar entre as declinações filosófica, política e estética da crítica. Estas diferenças cruciais, contudo, coexistem com outras não menos relevantes afinidades, pelo que, em segundo lugar, o cabimento do excurso decorre de algumas destas afinidades se tornarem mais visíveis tendo-o como pano de fundo, o que dará outro fôlego à

compreensão dos desdobramentos do conceito de «teor de verdade» que pretendemos propor (nomeadamente quando considerarmos, já na Segunda Parte, a afinidade entre arte e filosofia). Por último, não nos parece despidendo assinalar a óbvia vantagem que constitui o facto de incluirmos, como última etapa do «Excurso», uma breve apresentação da filosofia geral de Adorno, de que tomaremos por balizas teóricas e cronológicas a *Dialektik der Aufklärung* e a *Negative Dialektik*.

Ao apresentar o quadro geral da sua filosofia – a que só tardiamente a noção de «dialéctica negativa» virá dar o tom –, salientando o modo como nela se cruzam os projectos filosóficos de uma «genealogia da razão» e de uma «arqueologia da modernidade», contribuir-se-á não só para inscrever o seu pensamento na esteira dos autores que até aí consideráramos, mas também para que não esteja em falta, ao longo do que se seguirá, o pano de fundo teórico de que dependerá a inteligibilidade de alguns argumentos.

Até certo ponto, caberá ao Cap. I («Matrizes») uma tarefa semelhante, embora mais específica, à da parte final do «Excurso», uma vez que a apresentação geral da estética de Adorno que nele tentaremos levar a cabo não prescindirá de debater a tradição estética que a precedeu, bem como, muito especialmente, de procurar esboçar os contornos da relação singular que consideramos existir entre a estética de Adorno e essa tradição. Assim, o facto de partirmos, em «Reconstrução do “estético”» (§ 1) de *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, permitindo-nos estabelecer uma ponte entre a filosofia geral de Adorno e as suas obras mais especificamente estéticas – uma vez que alguns temas da *Dialektik der Aufklärung* são já tangíveis em *Kierkegaard* –, dá ensejo a que se tome a «reabilitação» do estético – pois, antes de mais, é a crítica imanente da condenação do estádio estético por Kierkegaard que está em jogo no «Habilitationsschrift» de Adorno – como pano de fundo para compreender o seu vínculo geral à tradição estética. Poderíamos explicitá-lo enunciando a convicção de que a esfera do estético, apesar de irreduzível à razão, não é da ordem do irracional ou – pensando mais especificamente em Kierkegaard – do inautêntico.

Ora, pensar a irreduzibilidade do «estético» ao irracional – ou, a peculiaridade racional de uma «clareza confusa» – foi um momento decisivo do processo teórico-prático que conduziu à autonomização da(s) arte(s) e da estética entre os séculos XVII e XIX. Dar-lhe-emos algum destaque, revelando assim a afinidade – desde logo patente na manutenção do conceito de verdade em matéria de estética – com a

tradição estética pré-kantiana, conscientes, no entanto, de que é na relação com as estéticas de Kant e de Hegel que esta afinidade se decide. No entanto, os confrontos com as perspectivas estéticas daqueles filósofos (respectivamente no § 3 e no § 4 do Cap. I), apesar de serem decisivos para a caracterização da matriz filosófica da estética de Adorno, desembocarão numa perspectiva relativamente reticente no que se refere à sua ancoragem na tradição do idealismo alemão. A este propósito, defenderemos que a estética de Adorno não constitui nem uma restauração do hegelianismo estético, nem a tentativa de operar uma síntese entre as estéticas de Kant e de Hegel, considerando ambas de um ponto de vista materialista.

O desvio pelo conceito de «crítica de arte» primeiro-romântico (§ 5), na linha da leitura que dele propôs Benjamin – enquanto desdobramento imanente do processo que cada obra de arte constitui –, revelar-se-á crucial. A «primazia do objecto» que assim se salvaguarda, a par da «análise imanente» que daquela crítica é indissociável, previne o sobrevoos das obras de arte em que incorrem, segundo Adorno, Kant e Hegel. Assim, o conceito de «crítica de arte» primeiro-romântico, revelando-se um antídoto contra a abstracção das estéticas idealistas, permite também esclarecer em que medida a exploração da negatividade da arte em obras de arte concretas não constitui uma mera determinação heterónoma da filosofia, arrancando pelo contrário de uma imersão no objecto estético.

Que, portanto, como tentaremos explicitar no § 6, em que nos deteremos na análise do conceito de «mediação», a dimensão social da arte não diga apenas respeito à circunstância de a sociedade se ter imiscuído na arte desde primórdios do seu desenvolvimento, mas também ao seu carácter anti-social – ao facto de a arte ser, nas palavras de Adorno, a «antítese social da sociedade» – não implica determiná-la como *negativa*, abstraindo da sua *concretude*, ou, muito menos, recusar a sua autonomia. A «mediação» social da arte é-lhe imanente; nos seus aspectos mais decisivos – tendo em conta que as contradições do real se sedimentaram historicamente nos materiais da arte (em que cabe incluir desde constelações de palavras até certos encadeamentos de acordes musicais) – dá-se ao nível do trabalho do material. Por outras palavras, é no seio das suas dinâmicas expressivas e construtivas que se joga, em duas vertentes – da realidade social e histórica à arte e vice-versa –, a relação da arte com o seu «outro» social e histórico.

Os conceitos de «negatividade» e de «concretude», a par do de «verdade» – pois é sobre o pano de fundo de uma caracterização da matriz da estética adorniana com base naqueles dois traços que tentaremos explicitar o que está em jogo, para Adorno, na captação do «teor de verdade» de obras de arte – dão o título ao Cap. II («Negatividade, concretude, verdade»). Assinalemos que, apesar de serem inseparáveis, estes três conceitos conhecem um desdobramento decisivo em cada uma das secções deste capítulo. Com efeito, é à tentativa de dar conta das dificuldades, dos desafios, dos dilemas implicados pela hipótese de uma «estética negativa» que dedicaremos os «Exercícios» da secção A. Entre outros aspectos, debateremos três possíveis interpretações da «negatividade estética», tentaremos elucidar a irredutibilidade e, simultaneamente, a complementaridade entre os gestos da «crítica de arte» e da «crítica da ideologia» e ainda desfiar a tensão entre o que nunca está em causa quando se pensa a negatividade da arte e da estética e a negatividade que nunca deixa de estar em causa quando se pensa esteticamente a arte.

Deste último exercício, passaremos aos «Périplos» de Kafka e de Hölderlin, sendo que o objectivo desta secção B é precisamente fazer justiça à concretude do pensamento estético de Adorno. De facto, os ensaios que lhes dedicou – e de cujo desdobramento crítico nos ocuparemos, por nossa parte, acercando-nos de modo ensaístico desses ensaios e das obras por eles exploradas – constituem imersões nos universos estéticos de Kafka e de Hölderlin, cujo *modus operandi* – centrando-se Adorno no «meio» da linguagem, interrogando o «gesto», visando o «teor» – tornará retrospectivamente manifesta a importância do conceito de «crítica de arte» para uma caracterização das «matrizes» do pensamento estético adorniano.

A singularidade de cada um destes «Périplos» subtrai vários aspectos do que aí consideraremos ao âmbito do que cumpre referir numa introdução. Assinalemos, pois, o mais óbvio: aspectos de cada um deles constituirão, respectivamente, as pedras-de-toque para uma primeira circunscrição, na secção C do Cap. II, de duas «Figuras» do conceito de «teor de verdade». Segundo a nossa hipótese, a viabilidade desta circunscrição decorre de coexistirem, nos textos de Adorno, dois modos distintos de detectar, na imanência das obras de arte, a relação crítica destas com a negatividade do real. Da primeira figura, de carácter negativo, diremos que concerne à *aparição*, em obras de arte, das contradições do real, que, implicitamente, esteticamente, ou mesmo fisiologicamente, protesta contra ele; daí que associemos a esta figura a noção

de «protesto» (ressalvando que esta não se confunde com a ideia de uma «arte comprometida»); dela seriam paradigmáticos alguns aspectos da leitura adorniana de Kafka. Da segunda, de carácter afirmativo, diremos que se refere à *aparência* da reconciliação daquelas mesmas contradições que, dada a sua suspensão no plano da arte, promete um estádio liberto delas, no plano do real; é a esta figura que associaremos a noção de «utopia»; muito do que teremos desenvolvido, no segundo périplo, a propósito da leitura adorniana de Hölderlin releva desta figura.

No entanto, em nenhum destes casos é o «teor de verdade» pensável, chegados ao Cap. III, abstraindo da autonomia da arte de que o conceito de «aparência» constitui a principal condição teórica. Ora, foi precisamente a aparência – ou os seus usos teórico-práticos – que, historicamente, ameaçou tornar nula a verdade de que constitui o fundamento. Para traduzir os termos de uma tal antinomia – o que pressupõe esclarecer o modo como Adorno relaciona a arte com as noções de «magia», de «fantasmagoria», de «carácter fetichista» –, distinguiremos três acepções do conceito de «aparência»; distinção que, segundo cremos, tornará claros os termos do que Adorno designa por «resgate da aparência». Com efeito, só distinguindo a aparência necessária da arte (primeira acepção) da sua apropriação ideológica (segunda acepção), por um lado, e, por outro lado, esclarecendo que a primeira acepção é uma condição necessária, mas não suficiente da «aparência do não-aparente» (terceira acepção), estaremos finalmente em condições de selar, provisoriamente, a relação entre os conceitos de «verdade» e de «aparência» na estética de Adorno.

Como veremos, ainda no Cap. III, a antinomia da aparência e o seu resgate desdobraram-se na recepção alemão da estética de Adorno. Para mostrá-lo, deter-nos-emos em alguns aspectos dos contributos teóricos de Rüdiger Bubner, de Karl Heinz Bohrer, de Peter Bürger, de Christoph Menke e de Albrecht Wellmer. Assim, não será sem considerarmos o desdobramento histórico da antinomia e do resgate adornianos da aparência – desconstruindo, entretanto, algumas das críticas que foram dirigidas a Adorno por alguns destes autores – que nos debateremos, por nossa conta, com uma aporia aparentemente irreduzível. Eis o nó do problema de que partimos e que parece sobreviver ao «resgate da aparência»: salvaguardada a possibilidade de subtrair à ideologia a aparência, pensá-la, nos termos da sua terceira acepção, como «aparência do não-aparente», que mais não é do que o «teor de verdade» (com efeito, a segunda

figura do «teor de verdade» e a terceira acepção do «carácter de aparência» parecem convergir), dá o flanco a que a experiência da arte se transforme – justamente onde a sua verdade é mais ambiciosa – numa mera consolação.

Teríamos pois que, sob o signo de Apolo – nos termos de uma analogia com terminologia de Nietzsche a que recorreremos –, a estética de Adorno se apresentaria como uma estética de carácter utópico, em que a promessa de reconciliação – i.e., de uma superação por vir da negatividade do real – teria a última palavra, entrecortada pela ressalva de que uma tal esperança é provavelmente vã. É a este quadro geral e, muito especificamente, à ideia de que a estética de Adorno constitui uma estética utópica, enquadrada por uma filosofia da reconciliação – ideia que a ênfase na dialéctica entre verdade e aparência e no resgate desta última fortalece – que, na Segunda Parte, pretendemos subtrair o conceito de «teor de verdade», articulando-o com o de «carácter enigmático». É, em primeira instância, à singularidade do pensamento estético de Adorno que procuramos fazer justiça.

Entender em que medida a captação do «teor de verdade» de uma obra de arte se poderá decidir na exploração do seu «carácter enigmático» – hipótese que norteia toda a Segunda Parte – corresponde a postular que é no confronto com a resistência de certas obras de arte a serem compreendidas – ao experienciar essa resistência sem procurar vencê-la pela força –, que se actualiza, que se singulariza e que se desdobra o potencial crítico da arte. Para tal, à entrada do Cap. IV («Enigma e negação») será imprescindível descartar entendimentos fracos do «enigmático» em arte; nomeadamente de um, demasiado genérico, que o equipara à aparência que constitui toda a obra de arte, e de um outro, demasiado específico, que o associa à história (as obras de arte tornar-se-iam enigmáticas em virtude da passagem do tempo que no-las tornaria alegadamente ininterpretáveis). Só recusando as *explicações* essencialista e historicista do «carácter enigmático» se abre a via à compreensão de que não há como «compreender a incompreensibilidade», senão experimentando-a; experimentando-a, no entanto, sem supor *a priori* que esta incompreensibilidade será finalmente reconduzida à compreensão.

É Adorno, com efeito, quem postula que «não cabe à estética compreender as obras de arte como objectos hermenêuticos», pelo que o confronto com a estética hermenêutica de Gadamer – pela importância de que se reveste nela a categoria da compreensão – se revelará crucial. Nos antípodas desta, a *verdade* da arte residiria,

não no que esta permitiria reconhecer sobre o ser humano ou sobre o mundo – supondo que o «modo de ser» de toda a obra de arte é «apresentação» e que toda a experiência estética é uma experiência compreensiva, como supõe Gadamer –, mas na crise de compreensão em que certas obras de arte lançam quem com elas se confronta. Numa tal crise, estaria em jogo, na própria experiência estética, uma crítica em acto da própria razão. Eis, pois, o que nos permitirá ver no «enigma» a terceira figura do «teor de verdade»: o potencial crítico da arte, em cuja singularização consiste o «teor de verdade» de obras de arte, não teria apenas – ou necessariamente – que ver com a aparência utópica de um mundo por vir, que, simultânea ou intermitentemente, protestaria contra o mundo existente, mas ainda – potencialmente – com a crítica em acto da racionalidade que constitui, estrutura e unifica esse mesmo mundo.

Arriscaremos então formular, na esteira do modo como Adorno explora tantas obras de arte, embora transgredindo a sua terminologia, um «uso desregulador» – por contraste com o «uso regulador» que atribuía às ideias da razão – que prolongasse *criticamente* a experiência do enigmático e estendesse, ampliasse, desdobrasse os seus efeitos críticos, no sentido de uma *desregulação* dos modos de racionalidade vigentes e da unidade da razão que lhes subjaz. Por fim, retomaremos o mote de que partíramos neste Cap. IV, em torno do ensaio de Adorno sobre *Fin de partie* de Beckett e, num *tour de force*, procuraremos dar conta de como, neste texto, estaria em jogo a subversão das ideias de «alma», de «mundo» e de «deus», condições, também elas, da experiência, cujo enquadramento se transgrediria, no limiar de outros modos de se relacionar consigo próprio, com outrem, com o mundo, com o desejo, com a memória e com o que há de vir.

Se, no Cap. IV, o afinidade entre «verdade» e «enigma» se joga na hipótese de que a arte, a sua experiência e o modo como estas se podem desdobrar criticamente, podem constituir uma «negação determinada» da racionalidade dominante; no Cap. V («Enigma e afirmação»), trata-se de pensar a contrapartida afirmativa deste movimento, nos termos de uma «afirmação indeterminada» de um «não-idêntico» que se subtrai às malhas da racionalidade. A «irrupção» – um dos caracteres circunscritos por Adorno na música de Mahler – dará o mote a este capítulo, ainda que, a princípio, não seja claro em que medida se distinguirá o entusiasmo suscitado pela «irrupção» da consolação inerente a uma *promesse du bonheur*, que parecia já caracterizar a figura utópica do «teor de verdade». Cabe, por isso, destacar a literalidade da irrupção

(o modo como ela convoca uma experiência física) e tomá-la como pedra-de-toque para traçar a figura enigmática do gesto da arte – em que negação e afirmação coincidem mais do que se intercalam –, no qual, a um só tempo, se transgride o princípio da identidade e se torna possível a irrupção do «não-idêntico».

O estabelecimento de um vínculo estético entre «não-idêntico» e «enigmático» dará lugar a uma circunscrição conceptual deste último como simultaneamente «distinto» e «obscuro», ou seja – reinventando a terminologia leibniziana já considerada no Cap. I –, como algo que, apesar da sua nitidez e precisão, não é reconhecível. Irreconhecível, imprevisível, incomensurável será o que se afirma na arte; mas nem por isso é mais débil ou menos irresistivelmente sensível a afinidade que pressentimos existir entre certas obras de arte, ou entre diferentes artes, ou mesmo – porventura – entre arte e filosofia. É ao desdobramento do potencial crítico do «enigmático» em arte e do «paradoxal» em filosofia que apelaremos para pensar a afinidade entre ambas. E, por fim, será da coincidência fecunda entre o «sim» e o «não» que as caracteriza que partiremos, retomando o paralelo com Nietzsche do final do Cap. III, para aventar a hipótese – a que, porém, também não daremos a última palavra – de que estaria talvez em jogo, no pensamento estético de Adorno, uma aceção, por assim dizer, dionisiaca do «teor de verdade».

De um certo ponto de vista, é ao desdobramento de uma resposta negativa a esta última hipótese que dedicaremos o «Epílogo» sobre os conceitos de «belo», de «sublime» e de «enigmático». Se sublinhar que o conceito de «belo» não ocupa de modo nenhum o centro da estética de Adorno nos levará a reiterar muito do que teremos explicitado entretanto, recusar a hipótese de que o «sublime» constitui o seu âmago, obrigar-nos-á a um debate decisivo, de que não poderemos apartar a perspectiva de alguns dos leitores de Adorno – entre os quais, Wolfgang Iser – que defenderam precisamente a hipótese de que a sua estética constitui uma «estética implícita do sublime». Por fim, defenderemos que o pensamento estético de Adorno configura, na sua *singularidade*, uma «estética do enigmático» e será tendo-a em perspectiva que interrogaremos a sua *actualidade*, a qual – entendamo-nos – é decerto inseparável da sua inactualidade.

Logo no início, ao afirmarmos que o escopo da presente tese consiste em esclarecer o que está em causa, para Adorno, no conceito de «teor de verdade», e em discernir o que se joga na sua captação exploratória em obras de arte concretas, sugerimos que, pelo menos em termos gerais, o objectivo da investigação que se seguirá consiste em fornecer uma introdução – de que o esclarecimento daquele desafio seria o fio condutor – ao pensamento estético de Adorno. Ora, para que esta declaração escape à vacuidade de um objectivo a tal ponto genérico, ainda que legítimo, cabe alinhar um conjunto de perspectivas a respeito do pensamento estético de Adorno que, ao longo do percurso de que apresentámos as principais etapas, tentaremos explicitar (cingir-nos-emos às mais salientes).

Assim sendo, proporemos, no que toca à estética de Adorno que (1) esta não constitui uma tentativa materialista de *restaurar* a estética hegeliana ou de *sintetizar* as de Kant e de Hegel (pese embora a sua dívida ao idealismo alemão); (2) que, para caracterizar a sua matriz, cabe destacar, a par da sua *negatividade*, a sua *concretude* (e o papel crucial que nela ocupa do conceito de «crítica de arte»); (3) que, considerando o ponto de vista adorniano a respeito da autonomia da arte e da sua relação com a realidade social e histórica e as suas condições racionais, seria possível discernir três figuras do «teor de verdade» («protesto», «utopia», e «enigma»); (4) que a noção de aparência estética – fundamento da autonomia da arte – se cruza dialecticamente com a de verdade de que seria uma condição, mas também um limite; (5) que, ao cabo do desdobramento – interno à estética adorniana e no contexto da sua recepção póstuma – da antinomia e do resgate da aparência, tal como entendidos por Adorno, parece sobreviver uma aporia: centrando exclusivamente a análise na dialéctica entre «verdade» e «aparência», não haveria como escapar à possibilidade, que anularia o potencial crítico da arte, de a experiência da arte se transformar numa mera consolação; uma aporia inextricável da perspectiva segundo a qual a estética de Adorno constitui uma estética utópica enquadrada por uma filosofia da reconciliação.

Aqui chegados, mais decisivo será defender (6) que cabe desviar-se desta dialéctica, desequilibrando-a por meio da consideração do conceito de «carácter enigmático», para captar a singularidade do pensamento estético de Adorno e (7) que, na exploração desta afinidade entre «verdade» e «enigma» – de que resulta a hipótese de que os contributos filosóficos de Adorno em matéria de filosofia da arte

configuram uma «estética do enigmático» –, o potencial crítico da arte se decide na coincidência entre *negação determinada* da racionalidade e *afirmação indeterminada* do «não-idêntico».

A visão da estética de Adorno resultante da conjugação de todas estas perspectivas poderá afigurar-se relativamente heterodoxa, jogando-se porventura no limiar do que excede o âmbito de uma introdução. É um risco que corremos ao tentar captar a singularidade do pensamento estético adorniano; um risco, porém, que não deixará de se conjugar com um último objectivo, a saber, o de relançar o debate a respeito da sua actualidade. A este propósito, cabe-nos apenas esperar que o que nesta dissertação possa exceder, porventura, uma introdução não prejudique o que pretende sê-lo.

Quanto ao método deste *ensaio* – pois é de um longo ensaio e de tudo o que nele se arrisca que aqui se trata –, depois de tantos desvios, cabe-nos dizer que ele será para nós um combate. Um combate contra a confusão, e contra o cansaço que essa confusão traduz. Tal é o método: num esforço de focagem, de apuramento, de nitidez, procurar não perder de vista o problema que se persegue; seguir no seu encalço, mesmo por caminhos tortuosos. Um pensamento linear estiola o método, pois a confusão insinua-se mesmo onde a racionalidade se afirma mais fortemente (perdemo-nos nos cálculos): ter-se-ia uma convicção, uma ideia, uma tese; haveria que argumentar a seu favor, justificá-la, fundamentá-la; ter-se-ia argumentos plausíveis, justificações convincentes, até fundamentos para os quais não se adivinharia oposição; e, no entanto, tudo se passaria no pensamento à distância de um vidro embaciado. A clareza da tese seria por fim a sombra do entusiasmo da ideia. Possa o método velar por que o segundo prevaleça.

EXCURSO

SOBRE O CONCEITO FILOSÓFICO DE CRÍTICA²

Da arte da crítica

Numa conferência subordinada ao tema «Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*», Michel Foucault avança uma compreensão da noção de crítica como atitude geral de resistência à governamentalização da existência humana. Segundo Foucault, a governamentalização generalizada da vida dos homens e das mulheres ter-se-ia acentuando, no Ocidente moderno (durante os séculos XV e XVI), em virtude da laicização progressiva da pastoral cristã³ e do concomitante alastramento da «arte de

² O itinerário que percorreremos neste excurso sobre o conceito filosófico de crítica terá em Kant o seu expectável ponto de partida – ainda que precedido de algumas notas sobre a «arte da crítica» – e em Adorno o seu compreensível ponto de chegada. Convém, ainda assim, sublinhar, a propósito desta delimitação não menos cronológica do que temática, que não se trata de ignorar que a relação entre filosofia e crítica atravessa a história da filosofia desde os gregos ou de menorizar o facto de que a *crítica* está longe de se restringir ao âmbito da filosofia ou, genericamente, ao da teoria. O mesmo se poderia dizer do *pensamento*. Assim, será compreensível – em virtude do âmbito da presente tese – que nos detenhamos na consideração da filosofia de Adorno. Ao mesmo tempo, não será despidendo acrescentar que o excurso valerá por si próprio – independentemente de quanto valha, entenda-se –, à margem do corpo desta dissertação. De facto, os contributos de Kant, Hegel, Marx, Lukács, Weber, Nietzsche ou Freud, entre outros, merecer-nos-ão uma atenção que, porventura, excede o que seria exigível no quadro de uma introdução ao pensamento de Adorno, além de que não serão discutidos autores de que não poderia fazer abstracção uma tal introdução (Ernst Bloch seria um exemplo crasso disso mesmo). Este excesso desalinhado, por outro lado, dá o flanco à suspeita de arbitrariedade, suspeita de que só podemos defender-nos salientando, em primeiro lugar, o carácter decisivo do conceito de crítica para a compreensão do conceito de verdade e, especificamente, de «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*) na filosofia de Adorno e, em segundo lugar, a afinidade que julgamos existir entre as diferentes declinações da *crítica*, tanto na filosofia adorniana, quanto a jusante dela. Este último é um *problema* que de tal modo anima a concepção desta tese, que seria ingrato, ao fim e ao cabo, não lhe dar algum eco; além de que a questão de saber se um desenvolvimento teórico é ou não pertinente ou despidendo – necessário ou arbitrário – estilhaça os critérios dos métodos tradicionais.

³ A peculiaridade da «pastoral cristã» que, laicizada, viria a constituir o modelo de um progressivo crescimento do poder do Estado sobre os indivíduos ao longo dos séculos XV e XVI, é apresentada por Foucault da seguinte forma: «a pastoral cristã, ou a igreja cristã na medida em que desenvolvia uma actividade precisa e especificamente pastoral, desenvolveu esta ideia, segundo creio, singular e totalmente alheia à cultura antiga – a de que todo e qualquer indivíduo, independentemente da sua idade, do seu estatuto, e isto ao longo de toda a sua vida, até aos pormenores das suas acções, devia ser governado e devia deixar-se governar, ou seja, devia ser dirigido para a sua salvação por alguém a

governar» a outras esferas da existência humana, com consequências notórias nas áreas da pedagogia, da política ou da economia. Paralela a esta tendência, e para lhe resistir, teria pois surgido uma atitude crítica – quer dizer, novas formas de pensar, de dizer e de agir – passível de ser apresentada como uma «arte de não ser governado» ou, mais precisamente, como uma «arte de não ser governado desta forma e a este preço» (*l'art de ne pas être gouverné comme ça et à ce prix*)⁴.

Esta nova atitude teria adquirido efectividade a vários níveis. Foucault destaca três. No âmbito da religião, ela ter-se-ia traduzido num questionamento do modo de ler a *Bíblia*, ou mesmo da dogmatização da escritura sagrada como verdade revelada. A Reforma – sendo um exemplo do primeiro tipo de questionamento – constituiria assim uma manifestação tão paradigmática como historicamente significativa do despontar da atitude crítica. Em termos políticos, a crítica teria assumido a forma de uma contestação da existência de leis injustas (no contexto de cuja discussão surgiu a ideia de um direito natural). Em geral, portanto, a nova atitude crítica traduzir-se-ia num questionamento polémico da determinação do «verdadeiro» por parte de uma autoridade. Por todas estas razões, a atitude crítica surgida durante o século XVI, por oposição à crescente governamentalização da existência dos indivíduos, exhibe os traços de uma atitude intrinsecamente política.

Se a governamentalização é realmente aquele movimento que, no contexto da própria realidade de uma prática social, permitia sujeitar os indivíduos através de mecanismos de poder que se reclamam de uma verdade, então, direi que a crítica é o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade a respeito dos seus efeitos de poder e o poder a respeito dos seus discursos de verdade; então, a crítica será a arte da inservidão [*inservitude*] voluntária, a arte da indocilidade [*indocilité*] reflectida. Essencialmente, a crítica teria uma função libertadora no jogo do que poderia chamar-se, numa palavra, a política da verdade.⁵

quem se encontra vinculado por uma relação meticulosa, detalhada, de obediência.» (Michel FOUCAULT, «Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*» [1978], in *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXXXIV, 1990, p. 37 : «[...] la pastorale chrétienne, ou l'église chrétienne en tant qu'elle déployait une activité précisément et spécifiquement pastorale, a développé cette idée singulière, je crois, et étrangère tout à fait à la culture antique – que chaque individu, quels que soient son âge, son statut, et ceci d'un bout à l'autre de sa vie et jusque dans le détail de ses actions, devait être gouverné et devait se laisser gouverner, c'est-à-dire diriger vers son salut, par quelqu'un auquel le lie un rapport global et en même temps méticuleux, détaillé, d'obéissance.»)

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 39: «Et si la gouvernementalisation, c'est bien ce mouvement par lequel il s'agissait dans la réalité même d'une pratique sociale d'assujettir les individus par des mécanismes de pouvoir qui se réclament d'une vérité, eh bien! je dirai que la critique, c'est le mouvement par lequel le sujet se donne

Constituindo uma política da verdade, renitente quanto à aprovação, por hipótese, de uma ideia, de uma prática ou de uma instituição cuja verdade somente a autoridade parece sustentar, a atitude crítica viria a fortalecer-se gradualmente tornando-se um ponto central do Iluminismo europeu e, em particular, do movimento da *Aufklärung* alemã.

O interesse do texto de Foucault, no contexto do que nos ocupa neste excurso, prende-se com o facto de nele se verem articuladas, como o próprio subtítulo sugere, as ideias de crítica, enquanto atitude, e de *Aufklärung*, na esteira de que como a entende Kant na «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?» Recordemos o primeiro parágrafo deste texto de Kant:

A *Aufklärung* é a saída do ser humano de um estado de menoridade de que o próprio é o culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do seu entendimento sem a orientação de outrem. Esta menoridade é da responsabilidade do próprio, quando as suas causas não residem na falta de entendimento, mas na circunstância de faltarem a determinação e a coragem para o uso do entendimento sem a orientação de outrem. – Sapere aude! Tem coragem para te servires do teu próprio entendimento! Eis, pois, a divisa da *Aufklärung*.⁶

Com efeito, a saída de um tal estado de menoridade (*Unmündigkeit*), do qual o próprio é responsável, segundo Kant – na medida em que é por falta de coragem e de determinação que não usa autonomamente o próprio entendimento –, constituindo um projecto de emancipação intelectual, parece relevar da atitude crítica analisada por Foucault e pode, por conseguinte, dar o mote a um projecto político de emancipação. Por outras palavras, na medida em que a coragem, preconizada por Kant, de se servir do próprio entendimento – pelo menos no âmbito de um «uso público da razão»⁷ – é

le droit d'interroger la vérité sur ses effets de pouvoir et le pouvoir sur ses discours de vérité; eh bien! la critique, cela sera l'art de l'inservitude volontaire, celui de l'indocilité réfléchie. La critique aurait essentiellement pour fonction le désassujettissement dans le jeu de ce qu'on pourrait appeler, d'un mot, la politique de la vérité.»

⁶ Immanuel KANT, «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?» [1784], in *Kants Werke*, vol. 8, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968, p. 35: «Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbst verschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. – Sapere aude! Habe Muth dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! Ist also der Mahlspruch der Aufklärung.»

⁷ Quanto à distinção kantiana entre um «uso público» e um «uso privado» da razão, cf. *ibid.*, p. 37.

concomitante com o questionamento da autoridade estabelecida nos campos da religião, do direito e do conhecimento, o traço mais marcante da *Aufklärung* parece, se não coincidente, pelo menos afim a uma «arte de não ser governado desta forma e a este preço».

O paralelo entre a noção de atitude crítica que Foucault delineia historicamente e a noção kantiana de *Aufklärung* é, a páginas tantas, explicitado por Foucault. Contudo, ao interrogar-se sobre a relação entre as duas noções, remetendo para como Kant as entendera, Foucault depara-se com um desajustamento (*décalage*)⁸ entre a noção de *Aufklärung* – como atitude crítica relativa ao processo de saída da *Unmündigkeit* – e a noção de crítica, no sentido preciso atribuído por Kant ao termo. Pois, se a crítica, para Kant, devia constituir uma propedêutica da *Aufklärung*, identificando os limites do conhecimento racional *a priori*, a primeira ver-se-á assim limitada – como «arte de não ser governado assim e a este preço» – aos resultados da segunda, no contexto dos quais, como sabemos, se deve estabelecer uma distinção entre a obediência dogmática à autoridade – que relevaria de uma *Unmündigkeit* censurável – e uma obediência legítima e mesmo necessária à lei, quando fundada na autonomia da razão. Esta distinção, de resto, acha-se preparada no texto de Kant sobre a *Aufklärung* pela distinção, já mencionada, entre um «uso público» e um «uso privado» da razão.

Sublinhe-se, assim, que a restrição da liberdade do pensamento ao «uso público» da razão limita indelevelmente uma leitura imediatamente política do texto de Kant. Com efeito, no âmbito do «uso privado da razão», importa obedecer, segundo Kant, por mor do «bem público». Dá-se o caso de que Kant inclui no «uso privado» da razão todas as actividades ou funções institucionais do oficial, do cidadão ou do sacerdote (restringimo-nos aos exemplos referidos por Kant). Ou seja, enquanto subordinado a uma hierarquia militar, o oficial deve obedecer; inserido na sociedade civil, o cidadão deve pagar os seus impostos; servindo uma igreja, por fim, o sacerdote deve pregar acriticamente a doutrina da religião. Somente no âmbito de um «uso público» e livre da razão – i.e., através da publicação de textos dirigidos a um público potencialmente universal – é permitido ao oficial, ao cidadão ou ao sacerdote contestar a ordem, o dever ou o dogma. A *Aufklärung* não contradiz, portanto, a

⁸ Cf. M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 41: «Je ne voudrais pas insister davantage sur les implications de cette sorte de *décalage* entre *Aufklärung* et critique que Kant a voulu par là marquer.» (itálico nosso)

obediência ao monarca esclarecido – o único que afirma: «pensai racionalmente tanto quanto quiserdes e sobre o que quiserdes, mas obedecei!»⁹

Acrescente-se, de passagem, que Foucault está plenamente consciente desta assimetria entre a dimensão política da atitude crítica em geral e a vocação «transcendental» – relativa à determinação dos limites do conhecimento *a priori* – da crítica que, em Kant, enquadra e restringe o âmbito do projecto da *Aufklärung*¹⁰. Daí falar neste texto de um desajustamento entre ambas e propor a tese, no texto *Qu'est-ce que les Lumières?*, segundo a qual Kant inauguraria duas tradições críticas no pensamento filosófico pós-kantiano.

Parece-me que Kant fundou duas grandes tradições críticas concorrentes na filosofia moderna. Digamos que, na sua grande obra crítica, Kant fundou a tradição da filosofia que expõe a questão das condições sob as quais é possível um conhecimento verdadeiro; e pode dizer-se que, a partir deste ponto, todo um pano da filosofia moderna desde o século XIX se apresentou e desenvolveu como uma analítica da verdade. Mas há na filosofia moderna e contemporânea um outro tipo de questão, um outro modo de interrogação crítica: é a que vemos precisamente nascer na questão da *Aufklärung* ou no texto sobre a revolução; esta outra auscultação crítica faz a pergunta: “Em que consiste a nossa actualidade? Qual é o campo actual das experiências possíveis?” Não se trata de uma analítica da verdade; tratar-se-á daquilo a que poderíamos chamar uma ontologia do presente, uma ontologia

⁹ I. KANT, *op. cit.*, p. 37: «[...] räsonnirt, so viel ihr wollt, und worüber ihr wollt; aber gehorcht!»

¹⁰ Leia-se, a este propósito, esta passagem: «A crítica [em Kant] dirá, em suma, que é menos no que empreendemos, com mais ou menos coragem, do que na ideia que temos do nosso conhecimento e dos seus limites que se joga a nossa liberdade; e que, por conseguinte, em vez de deixar que outrem diga “obedecei”, é precisamente no momento em que se adquire uma ideia adequada do seu próprio conhecimento que se poderá descobrir o princípio da autonomia e se deixará de ter de ouvir o *obedecei*; ou antes que o *obedecei* passará a estar fundado na própria autonomia. Não pretendo mostrar a oposição que julgo existir em Kant entre a análise da *Aufklärung* e o projecto crítico. Creio que seria fácil mostrar que, para o próprio Kant, essa verdadeira coragem de saber, invocada pela *Aufklärung*, consiste em reconhecer os limites do conhecimento; e seria fácil mostrar que, segundo ele, a autonomia está longe de se opor à obediência aos soberanos. Mas não é menos verdade que Kant estabeleceu a crítica, na medida em que leva a cabo uma libertação [*désassujettissement*] em relação ao jogo do poder e da verdade, enquanto tarefa primordial – como prolegómeno a toda a *Aufklärung* presente e futura –, de conhecer o conhecimento.» (M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 41: «La critique dira, en somme, que c'est moins dans ce que nous entreprenons, avec plus ou moins de courage, que dans l'idée que nous nous faisons de notre connaissance et de ses limites qu'il y va de notre liberté ; et que, par conséquent, au lieu de laisser dire par un autre «obéissez», c'est à ce moment-là, lorsqu'on se sera fait de sa propre connaissance une idée juste, que l'on pourra découvrir le principe de l'autonomie et que l'on n'aura plus à entendre le *obéissez* ; ou plutôt que le *obéissez* sera fondé sur l'autonomie elle-même. Je n'entreprends pas de montrer l'opposition qu'il y aurait chez Kant entre l'analyse de l'*Aufklärung* et le projet critique. Il serait, je crois, facile de montrer que pour Kant lui-même, ce vrai courage de savoir qui était invoqué par l'*Aufklärung*, ce même courage de savoir consiste à reconnaître les limites de la connaissance; et il serait facile de montrer que pour lui l'autonomie est loin d'être opposée à l'obéissance aux souverains. Mais il n'en reste pas moins que Kant a fixé à la critique dans son entreprise de *désassujettissement* par rapport au jeu du pouvoir et de la vérité, comme tâche primordiale, comme prolegomène à toute *Aufklärung* présente et future, de connaître la connaissance.»)

de nós mesmos, e julgo que a escolha filosófica com que nos deparamos actualmente é esta: podemos optar por uma filosofia crítica que se apresentará como uma filosofia analítica da verdade em geral, ou então podemos optar por um pensamento crítico que assumirá a forma de uma ontologia de nós mesmos, de uma ontologia da actualidade; é esta forma de filosofia que, de Hegel à Escola de Frankfurt, passando por Nietzsche e Max Weber, fundou uma forma de reflexão na qual procuro trabalhar.¹¹

No que se segue de imediato, privilegiaremos o conceito de crítica tal como este se encontra conceptualizado no contexto da filosofia transcendental kantiana, nas suas três «Críticas». Em todo o caso, mais adiante, não só teremos de reconsiderar a importância de um cruzamento da ideia de crítica com o projecto da *Aufklärung* (como entendidos por Kant) – desde logo, ao considerarmos o hegelianismo de esquerda e o pensamento marxista –, como se tornará matéria de discussão – em particular, quando estiver em jogo traçar os aspectos distintivos da «dialéctica negativa» adorniana –, se o rigor da exigência crítica (transcendental) não se torna indispensável para o projecto de uma teoria crítica, entendendo a primeira, em geral, como pesquisa sobre as condições de possibilidade da experiência, e a segunda, de modo não menos lato, como crítica da realidade histórica e social.

Kant: ou como conhecer o conhecimento

Acerquemo-nos, agora, do projecto crítico kantiano. É provavelmente legítimo afirmar que, apesar de a noção de crítica estar presente de modo subliminar na história da filosofia pelo menos desde os gregos¹², só no pensamento de Kant ela adquire a

¹¹ Cf. M. FOUCAULT, «Qu'est-ce que les Lumières?» in *Dits et écrits. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2005, p. 1506s: «Kant me semble avoir fondé les deux grandes traditions critiques entre lesquelles s'est partagée la philosophie moderne. Disons que, dans sa grande oeuvre critique, Kant a fondé cette tradition de la philosophie qui pose la question des conditions sous lesquelles une connaissance vraie est possible et, à partir de là, on peut dire que tout un pan de la philosophie moderne depuis le XIX^e siècle s'est présenté, s'est développé comme analytique de la vérité. Mais il existe dans la philosophie moderne et contemporaine un autre type de question, un autre mode d'interrogation critique : c'est celle que l'on voit naître justement dans la question de l'*Aufklärung* ou dans le texte sur la révolution; cette autre audition critique pose la question : "Qu'est-ce que c'est que notre actualité ? Quel est le champ actuel des expériences possibles ?" Il ne s'agit pas là d'une analytique de la vérité, il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une ontologie du présent, une ontologie de nous-mêmes.»

¹² Note-se que o termo de «crítica» provém do verbo grego *krinô* e do seu substantivo *krisis*, podendo estes ser traduzidos, respectivamente, pelos verbos «distinguir», «julgar», «examinar», «passar pelo crivo», e pelos substantivos «decisão», «julgamento», «exame»... Trata-se, por assim dizer, de «separar o trigo do joio», sendo que a noção de «crítica» remete, já entre os gregos, para um exame racional, de que seria indissociável a capacidade humana de discernir entre o «verdadeiro» e o «falso», ou entre o

centralidade que hoje é comum atribuir-lhe em filosofia. Se é certo que a noção de crítica resiste, no âmbito do pensamento moderno e contemporâneo, a um consenso sobre a natureza e o alcance geral da sua pertinência filosófica, bem como sobre a sua restrição ao âmbito da filosofia, também o é que, mais tarde ou mais cedo, os autores que procuram desenvolver um pensamento crítico são chamados a um confronto, mais ou menos decisivo, com a filosofia crítica de Kant. Considerar com alguma detenção o projecto transcendental kantiano afigura-se-nos, por isso, indispensável.

Ao contrário das críticas regionais – literária, musical, política, entre outras –, a crítica, tal como Kant a entende, lança um repto à própria razão (visa-se, portanto, a si própria)¹³, pretendendo constituir um exame das condições de possibilidade do conhecimento racional, ou seja, da «faculdade da razão em geral em vista de todos os conhecimentos a que pode aspirar independentemente de toda a experiência»¹⁴. Para Kant – tal é a questão decisiva da *Crítica da Razão Pura* (*Kritik der reinen Vernunft*) –, está assim em discussão a própria possibilidade da metafísica, tal como se desenvolvera até então, nas suas vertentes geral e especial, ou seja, no que concerne à possibilidade de conhecer algo *a priori* (i.e., independentemente da experiência) acerca de objectos em geral, e no que toca à questão da possibilidade do conhecimento da «alma», do «mundo» e de «deus». A crítica corresponde, assim, a uma auto-crítica da razão, a uma purificação (*catharticon*), em resumo, a uma

«justo» e o «injusto». Admitindo, para já, a associação do conceito de «crítica» à noção genérica de exame racional – sobre um «saber», uma «obra», uma «prática» –, em vista da enunciação de um juízo relativo ao valor desse «saber», dessa «obra», dessa «prática», pode realmente afirmar-se que a crítica atravessou subliminarmente a história da filosofia. Relevariam assim da noção de crítica, por exemplo, quer a oposição socrática ao humanismo relativista de Protágoras e ao niilismo de Górgias, quer a polémica cartesiana contra o dogmatismo escolástico. Com Pierre Bayle (1647-1706), autor do *Dictionnaire historique et critique* (1697), a crítica, não abandonando a sua natureza basicamente negativa (como censura), adquire uma certa autonomia como disciplina filosófica. Para Bayle, todavia, embora a crítica diga respeito a um leque variado de objectos – dos objectos estéticos (com os quais entramos em contacto por meio da sensibilidade) às ideias (que só a razão é capaz de conceber) –, a legitimidade do seu exercício termina no limiar dos campos da religião e da política. Acrescente-se ainda que, com o modesto apontamento relativo à etimologia da palavra «crítica» com que iniciámos esta nota, não está em causa – como decerto se tornará evidente no que se segue –, circunscrever a *origem* de um termo, cuja *essência*, assim captada, pudesse – e, porventura, devesse – guiar-nos neste excursus retrospectivo sobre a noção de crítica. Assim, este curto esclarecimento etimológico reveste-se de pertinência em virtude dos ecos que o étimo grego possa vir a ter noutras acepções de crítica (a ideia de «crivo», por exemplo, revelar-se-á fértil) e pelo facto de a associação da noção de crítica à ideia de julgamento (comum entre os gregos) ser claramente central em Kant, cuja filosofia, como sugerimos, representa a primeira etapa verdadeiramente significativa na história do entrelaçamento entre filosofia e crítica.

¹³ Daí a célebre metáfora do tribunal em que a razão comparece, simultaneamente, como juíza e ré. Cf. *Kritik der reinen Vernunft* [1781], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 13 (A XI-XII).

¹⁴ *Ibid.*, p. 13 (A XII): «[...] die des Vernunftvermögens überhaupt, in Ansehung aller Erkenntnisse, zu denen sie, unabhängig von aller Erfahrung, streben mag [...]»

tentativa de expurgar as pretensões ilegítimas e de alicerçar definitivamente aquelas a que, por direito, a razão poderia aspirar.

Como se sabe, o empreendimento crítico kantiano depende constitutivamente da adopção de um ponto de vista transcendental. De acordo com este, trata-se de visar, não já os objectos em primeira mão (considerados sem a mediação do sujeito), mas as condições de possibilidade *a priori* desses mesmos objectos. O elo entre a noção de crítica e o conceito de transcendental – que constitui a matriz da filosofia kantiana – pode enunciar-se da seguinte forma: a possibilidade de distinguir entre as pretensões legítimas e ilegítimas da razão depende da adopção de um ponto de vista transcendental, cuja pedra-de-toque é a chamada «revolução copernicana», i.e., a hipótese de «que os objectos se tenham de regular pelo nosso conhecimento»¹⁵, e não o nosso conhecimento pelos objectos. Por outras palavras, de acordo com a perspectiva assim inaugurada, os objectos com que me deparo e que conheço como objectos da minha experiência, são-no necessariamente *para mim* e não *em si*; quer dizer, eles são *a priori* enformados pela forma universal da representação, simples fenómenos e não coisas em si.

O idealismo transcendental de Kant difere do idealismo dogmático (preconizado, por exemplo, por Berkeley), pelo facto de que o primeiro, adoptando a hipótese da «revolução copernicana», não põe em causa um correlato objectivo – mesmo que esteja em causa uma pura incógnita – da experiência fenoménica¹⁶. Para Kant, não faz sentido duvidar da existência do objecto, mesmo que se ignore o que ele é independentemente do conhecimento que tenho dele através da experiência. O dogmatismo e o cepticismo vêem-se assim superados a um só tempo pelo ponto de vista crítico, cuja principal virtude, destacada por Hegel mais tarde, consiste em abandonar uma oposição cerrada entre sujeito e objecto.

Já no caso das questões da «alma», do «mundo» e de «deus», o resultado da crítica transcendental traduz-se num juízo negativo quanto à possibilidade de conhecer *a priori* tais noções. Se o entendimento puro – enquanto condição de possibilidade *a priori* da experiência (a par das formas *a priori* da sensibilidade: o espaço e o tempo) – unifica, mediante os seus conceitos, os dados da intuição; já a razão (*stricto sensu*) expõe-se às ilusões da psicologia racional, da cosmologia

¹⁵ *Ibid.*, p. 25 (B XVI): «[...] die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten [...]»

¹⁶ Cf. *ibid.*, «Widerlegung des Idealismus», pp. 254-257 (B 274-279).

racional e da teologia racional, procurando outorgar existência às ideias de «alma», de «mundo» e de «deus», ideias que, todavia, têm cabimento no sistema enquanto «ideias reguladoras», sendo assim interpretadas por Kant como testemunhas da destinação prática da razão¹⁷.

O empreendimento crítico kantiano saldar-se-á assim na passagem de uma ontologia para uma filosofia transcendental. Atendo-nos à «primeira crítica», esta passagem salda-se, por um lado, numa reafirmação da possibilidade de conhecer *a priori* objectos da experiência (correlativa à solidez insofismável, para Kant, dos saberes constituídos, na época, nos campos teóricos da matemática e da física), e, por outro lado, num juízo negativo relativamente às pretensões especulativas da metafísica, enquanto conhecimento incondicionado da alma, do mundo e de deus que, segundo o diagnóstico kantiano expresso na «Dialéctica transcendental» da *Crítica da Razão Pura*, seria doravante considerado ilegítimo.

Por todas estas razões, a crítica – o teor crítico da filosofia – não constitui, para Kant, uma forma de denominar em particular a sua filosofia, correspondendo, radicalmente, a um momento da «história da razão» – momento auto-crítico por excelência (trata-se de um *Selbsterkenntnis* ou de uma *Selbstprüfung* da razão) – que sucederia ao dogmatismo e ao cepticismo. A noção de crítica atravessa, por isso, a totalidade do sistema filosófico de Kant, o qual compreenderá a *crítica da metafísica* (a obra crítica de Kant: a *Crítica da Razão Pura*, a *Crítica da Razão Prática* e a *Crítica da Faculdade do Juízo*) e a *metafísica legitimada pela crítica* – a doutrina (*Lehre*).

Neste sentido – dito de modo enfático –, não teria havido filosofia antes do gesto crítico de Kant, nem, conseqüentemente, antes da descoberta do transcendental, nem, por arrasto, antes da radicalização paradoxal do uso da razão (juíza e ré a um só tempo) que é inerente à crítica e à adopção do ponto de vista transcendental.

Apesar de a filosofia de Kant tomar como intemporais (como formas e categorias *a priori*) as condições de possibilidade da experiência – ponto de vista que

¹⁷ Não estando em perspectiva, neste momento, um esclarecimento exaustivo do projecto crítico kantiano, mas fundamentalmente – no quadro deste esboço histórico acerca da noção filosófica de crítica – uma elucidação do nexos entre os conceitos de «crítica» e de «transcendental», não enveredaremos pela consideração das vertentes moral, estética ou teleológica da filosofia kantiana. A seu tempo, como é legitimamente expectável numa dissertação dedicada à estética de Adorno, o contributo de Kant para a estética merecerá a nossa atenção.

cedo será criticado por Hegel e, de um ponto de vista materialista, por Marx –, o carácter simultaneamente total e imanente da crítica no projecto kantiano constitui uma matriz decisiva para pensamento crítico ulterior. Com efeito, a ideia de uma crítica racional da razão revelar-se-á imprescindível para compreender o projecto filosófico inerente à Teoria Crítica e, em particular, a sua cristalização na *Dialektik der Aufklärung*, redigida por Adorno e Horkheimer, no início dos anos quarenta do século XX.

Para já, antes de prosseguir, cumpre assinalar que a primazia da crítica no âmbito do processo da razão – a chamada *Aufklärung* – inaugura uma linhagem auto-crítica da razão que convoca um conjunto de autores, entre os quais cabe incluir, antes dos teóricos de Frankfurt, Hegel, Nietzsche, Weber, entre tantos outros – a linhagem que Foucault associou a uma «ontologia crítica do presente» e em cuja esteira, como vimos, posicionou o seu próprio pensamento¹⁸.

Hegel e os «jovens hegelianos»: razão, história e dialéctica

A noção de crítica será absorvida pelo sistema hegeliano que a reconfigura no quadro de uma concepção dialéctica da razão e da história. Procurando combater o *apriorismo* de Kant – bem como a cisão entre razão prática e teórica que este, a seu ver, não superava – Hegel defende uma compreensão histórica da razão que, por sua vez, conduzirá a uma visão racional da história, ambas determinando a sua concepção de crítica¹⁹.

Com efeito, Hegel reterá sobretudo o carácter reflexivo do movimento crítico, determinando-o como capacidade racional de operar uma crítica imanente. Desta forma, na medida em que razão e história, pensamento e realidade, sujeito e objecto surgem inseparáveis no contexto do sistema edificado por Hegel – da

¹⁸ Cf. M. FOUCAULT, «Qu'est-ce que les Lumières?», *op. cit.*, pp. 1498-1507. Sobre a relação entre as filosofias de Adorno e Foucault, sobre os aspectos que têm em comum, bem como sobre aqueles que as distinguem, no que toca à crítica da modernidade e da razão, cf. Axel HONNETH, «Foucault et Adorno. Deux formes d'une critique de la modernité», *Critique: Michel Foucault: du monde entier*, n° 471-472, Paris, Minuit, 1986, pp. 800-815.

¹⁹ Para uma breve apresentação do conceito de crítica e uma exploração inicial – que, apesar de datar de 1802, não é menos decisiva –, da sua relação com o pensar filosófico, leia-se, de Hegel, a introdução ao *Kritisches Journal der Philosophie*, G. W. F. HEGEL, «Einleitung – Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere», in *Gesammelte Werke*, vol. 4, Hamburg, Felix Meiner, 1968, pp. 117-128.

Phänomenologie des Geistes (1807) à *Wissenschaft der Logik* (1812-1816) –, assistimos na sua obra a uma interpretação teleológica da história e à afirmação enfática do seu carácter racional, que se traduziria numa progressão linear da consciência de si e do mundo até ao auto-conhecimento absoluto do espírito. A dialéctica confunde-se assim com esse movimento de crítica imanente, no seio do qual a verdade se produz pela negação da não-verdade. O conceito de *Aufhebung* foi adoptado por Hegel justamente para pensar um tal movimento. Dada a sua importância para a dialéctica e, conseqüentemente, para o pensamento dos «jovens hegelianos», que procurarão expurgar a dialéctica hegeliana das suas consequências politicamente conservadores – renovando assim, como veremos, o estatuto crítico da filosofia –, deter-nos-emos brevemente na consideração desta noção.

O célebre conceito de *Aufhebung* – certamente, um dos mais debatidos em filosofia – remete simultaneamente para as noções negativa e afirmativa, respectivamente, de supressão e de conservação. Trata-se de recuperar o negado no seio de uma afirmação de nível superior. Dito de outro modo, em termos gnoseológicos, suprime-se, por um lado, a não-verdade do saber e, por outro lado – tendo em conta que é através dessa supressão (ou superação) da não-verdade que se produz a verdade –, conserva-se essa mesma não-verdade: i.e., ela não é apenas negada (anulada), mas também reafirmada (depois de transformada). Em suma, a verdade resultante da *Aufhebung* não é independente da não-verdade anteriormente negada. Pelo contrário, esta é a origem daquela. Neste sentido, sendo que para Hegel a lógica do saber reproduz a do real (ou melhor, constitui-o ao ponto de não poder separar-se real e racional)²⁰, as contradições deste último são elas mesmas positivas, no sentido em que integram um processo cuja racionalidade é afirmada. Em suma, o conhecimento das contradições do real não deve conduzir – ou, pelo menos, não conduz directamente –, segundo Hegel, a uma crítica do real. Para o filósofo, se o racional é real (e histórico), tanto significa, correlativamente, que o real é também ele racional.

Tal é a conclusão potencialmente conservadora a que pretenderam opor-se os «jovens hegelianos», também conhecidos como «hegelianos de esquerda» (referimo-

²⁰ Neste sentido, a lógica hegeliana constitui uma ontologia. Ela retoma a problemática kantiana da «dedução transcendental das categorias», eliminando, ao mesmo tempo, o dualismo entre sujeito e objecto que, segundo Hegel, pesa ainda sobre o empreendimento kantiano. As categorias surgem, portanto, não só enquanto elemento lógico da «forma da representação», mas como determinações simultaneamente racionais e reais.

nos, por exemplo, a Feuerbach, Ruge, Bauer, Stirner e Cieszkowski), lançando-se numa reinterpretação crítica da dialéctica de Hegel²¹. Uma das convicções partilhadas por estes filósofos é justamente a de que as contradições do real são precisamente um sinal inelutável da sua – pelo menos parcial – irracionalidade. Importava, por isso, realçar o momento negativo, torná-lo independente da conservação e, desta forma, conferir-lhe efectividade política.

O objectivo crítico dos «jovens hegelianos» – a noção de crítica adquirindo aqui um sentido marcadamente político, inseparável das convicções republicanas destes filósofos e, consequentemente, da defesa pública do partido liberal contra a monarquia prussiana – leva-os a reinterpretar a filosofia hegeliana e, em geral, o papel histórico da filosofia. Esta última surge enfim como consciência crítica da histórica, como momento reflexivo do espírito que se apercebe da contradição entre os aspectos racionais e irracionais da história. Ao contrário de Hegel, os «jovens hegelianos» compreendem o excesso da filosofia em relação à situação histórica, recusam-se a atribuir-lhe uma essência intemporal e consideram politicamente reaccionária a tese segundo a qual a realidade histórica e social é, não obstante os seus momentos irracionais pretensamente contingentes, racional.

Marx: crítica da economia política / crítica da ideologia

Globalmente, Marx partilha com a generalidade dos «jovens hegelianos» a convicção de que o curso da história não é *essencialmente* racional; por outras palavras, está persuadido de que a irracionalidade da história real não pode ser interpretada como uma contingência e ser atribuída, à maneira de Hegel, a uma «astúcia da razão» (*List der Vernunft*). Consequentemente, no que toca ao estatuto da filosofia, Marx concorda com Feuerbach e Bauer quanto à necessidade de uma reconversão crítica da filosofia, preconizando a ideia de que a filosofia deve realizar-

²¹ Sobre o posicionamento teórico destes autores perante a filosofia de Hegel e, em certa medida, o «derrube» (*Umsturz*) por eles levado a cabo de alguns dos seus pressupostos idealistas, leia-se Karl LÖWITH, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*, Hamburg, Felix Meiner, 1981 (em particular, o capítulo «Der Umsturz der Hegelschen Philosophie durch die Junghegelianer», pp. 78-136).

se como crítica²² (já não, portanto, como crítica racional da razão, mas, na tradição da vertente política da *Aufklärung*, como crítica racional da realidade social e histórica). Com efeito, o pensamento filosófico não pode fazer abstracção dos elementos irracionais que marcam o curso da história, sob pena de se transformar numa apologia idealista do real e, assim sendo, de branquear, por assim dizer, as contradições que o atravessam.

No entanto, a posição filosófica de Marx veio a distinguir-se das adoptadas pelos «jovens hegelianos» de uma forma precisa que importa determinar, em primeiro lugar, para clarificar a posição destes relativamente a Hegel e, em segundo lugar, para esclarecer a própria posição de Marx. A peculiaridade do ponto de vista marxista, como se sabe, viria a manifestar-se no desenvolvimento de uma «crítica da economia política» – um projecto que ocupou Marx desde os *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* de 1844 até à súpula inacabada que *Das Kapital* deveria representar. Em todo o caso, por razões que em breve se tornarão explícitas, para esclarecer as motivações desta inflexão económica²³ do projecto crítico de Marx, afigura-se-nos pertinente começar por explorar alguns aspectos dos seus escritos iniciais até aos

²² A forma concreta de uma tal realização crítica da filosofia divide os «jovens hegelianos». Se Feuerbach e Bauer conferem a uma tal «realização» a forma de uma reconversão crítica da filosofia, já Cieszkowski, por exemplo, parece preconizar a ideia de que uma filosofia crítica deve dar lugar, irreversivelmente, a uma acção crítica, cabendo a esta realizar aquela. Do primeiro ponto de vista, seria ainda enquanto teoria que a filosofia participaria na *praxis*: a filosofia realizar-se-ia enquanto crítica na justa medida em que a crítica mantém legitimamente uma forma filosófica. Do segundo ponto de vista, a realização da crítica passa, pelo contrário, por uma reconversão imediata da filosofia em premissas práticas capazes de orientar uma *praxis* política efectiva.

Ao contrário do que poderia pensar-se – dada a tese do carácter ideológico da filosofia, posteriormente esboçada por Marx e, em geral, o acento da teoria marxista na urgência da prática política revolucionária de que a famigerada 11ª tese sobre Feuerbach se tornou a epítome –, o jovem Marx, por volta de 1841 (quando termina o seu doutoramento sobre as filosofias de Demócrito e Epicuro), parece mais próximo da primeira postura, ao afirmar que «a *praxis* da filosofia é ela própria teórica. É a crítica que mede a existência individual pela essência, a realidade particular pela ideia.» (Karl MARX, *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie*, in *Marx Engels Werke* (doravante MEW), vol. 1, Berlin, 1976, pp. 327-328: «Allein die Praxis der Philosophie ist selbst theoretisch. Es ist die Kritik, die die einzelne Existenz am Wesen, die besondere Wirklichkeit an der Idee mißt.») No entanto, por um lado, permanecendo crítico do que chama uma «realização imediata da filosofia» (*unmittelbare Realisierung der Philosophie*), por outro lado, radicalizando a sua postura relativamente à filosofia no quadro da sua teoria da ideologia, Marx adoptará uma posição quanto à relação entre filosofia e crítica que se distinguirá claramente das posições de Bauer ou Feuerbach, como tentaremos tornar claro no que se segue.

²³ A questão relativa às virtudes – por vezes, interpretadas como um progresso em termos científicos – ou às limitações do recurso marxista a uma explicação económica da totalidade da realidade histórica e social permanece um tema de debate ao longo do séc. XX. Importante, tendo em conta o escopo destas análises, será destacar que um aspecto que permite distinguir o projecto da Teoria Crítica (tal como o conceberam os representantes da 1ª geração da Escola de Frankfurt, nomeadamente Adorno e Horkheimer), do marxismo ortodoxo consiste precisamente na recusa de uma explicação economicista do devir histórico da sociedade.

chamados *Manuscriptos de 1844*. Desta forma, contribuir-se-á também para avaliar as consequências da concepção marxista de crítica para a compreensão da relação constitutiva entre filosofia e crítica que nos ocupa neste excurso.

Um dos aspectos da posição crítica de Marx perante a ambivalência da postura dos «jovens hegelianos» fornece-nos um bom ponto de partida. Como vimos, para autores como Bauer, Stirner ou Cieszkowski, a recuperação da filosofia de Hegel, nomeadamente na sua dimensão dialéctica, era tão importante como a denúncia da sua dimensão politicamente reaccionária. Apesar de entusiasmado com a possibilidade de desenvolver uma leitura alternativa de Hegel, Marx, como veremos, não se identifica com uma das estratégias adoptadas pelos «jovens hegelianos» que visavam, simultaneamente, denunciar a vertente reaccionária e recuperar a vertente progressista da filosofia de Hegel, mediante a distinção entre um «Hegel esotérico» e um «Hegel exotérico»²⁴. Segundo esta distinção, a dimensão reaccionária do pensamento hegeliano é atribuída à necessidade de a filosofia se adaptar estrategicamente ao mundo que a rodeia. Só no que toca aos seus aspectos menos essenciais – mais superficiais, exteriores, i.e., «exotéricos» –, seria a filosofia de Hegel reaccionária. Segundo esta interpretação, em voga no início dos anos 40 do séc. XIX, seria lícito supor que a filosofia – nomeadamente a de Hegel –, para sobreviver, não tenha podido opor-se de modo directo à sua época, apesar de aspirar à sua crítica. Ou seja, pela importância que confere à história e pelo modo como se opõe a uma concepção apriorista da razão, Hegel não seria um autor intrinsecamente reaccionário; caberia portanto recuperá-lo, ou seja, detectar, extrair e salientar o teor progressista – ainda que «esotérico» – da sua obra.

Uma tal interpretação da filosofia de Hegel suscita grandes reservas a Marx que considerava bastante problemático, dada a sistematicidade da filosofia hegeliana, operar uma tal distinção entre as suas supostas vertentes exotérica e esotérica. Por um lado, não faria sentido escamotear o teor conservador das posições políticas e religiosas defendidas por Hegel, «extraindo» da sua filosofia – ou, na verdade, projectando nela – as próprias convicções progressistas dos seus críticos. Uma tal crítica moralizadora seria incompatível, na óptica de Marx, com as exigências

²⁴ Cf., sobre esta distinção, o texto irónico publicado anonimamente por Bruno Bauer, em 1841: *Die Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum*, (*The Trumpet of the Last Judgement against Hegel the Atheist and Antichrist. An Ultimatum*, trad. inglesa de L. Stepelevich, Lewiston / New York, E. Mellen Press, 1989).

dialécticas (a crítica devendo operar de modo imanente) a que necessariamente terá de se sujeitar um pensamento – como o dos «jovens hegelianos» – que se reclama de Hegel.

Por outro lado, a estratégia crítica que consiste em opor à realidade histórica coeva um conjunto de normas ideais de «bem», de «justiça» ou de «liberdade» permanece altamente problemática para Marx, porquanto tais ideais não são senão produtos da época que visam criticar, permanecendo duvidoso, sobretudo, de que forma eles surtirão efeitos sobre a realidade histórica e social que visam criticar. Em suma, permanece pouco claro para Marx em que medida uma tal estratégia se distinguiria de um voluntarismo político incapaz, porém, de estabelecer uma relação efectiva com a *praxis* política. Se é verdade que muitos dos autores que temos vindo a nomear sob a noção genérica de «jovens hegelianos» desenvolveram uma intensa actividade pública de crítica política e jornalística, é também inegável que o fracasso da revolução de 1848 viria a contribuir para agravar a suspeita de que o modelo normativo de crítica preconizado por estes autores fracassara. Para Marx, o fracasso de 1848 provava que estava definitivamente em crise a ideia de que a filosofia contribui para a prática política revolucionária mediante a denúncia pública das contradições do real que caberia contrastar com normas racionais de «humanidade», de «justiça» ou de «liberdade».

Para Marx, este é justamente o cerne da questão: a oposição de um «dever ser» ao «ser» permanece arbitrária (quanto ao estatuto da norma) e impotente (quanto ao potencial crítico da aplicação da norma aos factos). De resto, esta será também a razão da polémica de Marx contra o socialismo utópico de Proudhon, em *Das Elend der Philosophie. Antwort auf Proudhons «Philosophie des Elends»*. A antecipação voluntarista, com efeito, é continuamente atacada por Marx, cuja filosofia, mesmo quando o seu «materialismo histórico» se acha já plenamente constituído²⁵,

²⁵ Ao realçar este aspecto do pensamento de Marx, não se pretende, porém, escamotear o carácter teleológico do seu materialismo histórico, nem obliterar, no contexto desta apresentação da «crítica da economia política» alguns resultados teóricos que dificilmente poderão ser considerados distantes da noção de «previsão». Veja-se, por exemplo, o caso paradigmático da «lei tendencial» da diminuição da taxa de lucro no quadro da produção capitalista. Ela pode enunciar-se brevemente nos seguintes termos: por força da crescente industrialização do trabalho e da consequente secundarização da força de trabalho humana, a produção perderia progressivamente a fonte – única para Marx – de mais-valia (o trabalho humano), ou seja, em termos capitalistas, perderia gradualmente a fonte do lucro. Esta tendência é apresentada por Marx como conduzindo, inevitavelmente – ainda que de modo não necessariamente constante, ao descalabro do capitalismo. Sobre a validade de uma tal «lei tendencial» muito se tem discutido até hoje, não sendo porém uma tal discussão o que nos interessa neste

conservará uma atitude reticente face à ideia de «antecipação», mantendo-se fiel ao propósito «não de antecipar o mundo dogmaticamente, mas antes de encontrar o novo a partir da crítica do antigo»²⁶.

Façamos um ponto da situação. Marx partilha com a generalidade dos «jovens hegelianos» a convicção de que a filosofia, em face do real, deve prescindir de uma atitude meramente contemplativa e lançar-se numa crítica racional da realidade histórica e social. Uma tal visão da afinidade entre crítica e filosofia – e do sentido da primeira no contexto da segunda – decorre, desde logo, da recusa da perspectiva hegeliana quanto à racionalidade da história (com todas as consequências conservadoras em termos políticos e religiosos que preocupavam estes pensadores).

No entanto, Marx distingue-se de outros críticos de Hegel pelo modo como concebe a efectividade crítica da filosofia, pois rejeita que a crítica opere comparando a realidade histórica *objectiva* a um conjunto de normas ideais *subjectivas*. Marx pressente numa tal estratégia um recuo ao subjectivismo de Fichte e mantém-se convicto – permanecendo, nesse sentido, hegeliano *contra* os «jovens hegelianos» – de que só o conhecimento das contradições do objecto criticado constitui o fundamento do movimento crítico. Uma tal exigência, segundo Marx, é tão válida para a crítica da filosofia hegeliana, quanto para a crítica da realidade histórica e social que, segundo Marx, caberia à filosofia levar a cabo.

Pensada sob a noção de crise, a história exige por si só a viragem crítica da filosofia. Uma filosofia crítica deverá lançar-se num apuramento rigoroso – que Marx, por fim, pretenderá científico (pretensão que se revelará problemática) – das contradições que atravessam a realidade (social, política e económica), só assim sendo concebível que contribua efectivamente, enquanto teoria, para uma crítica *real* – i.e., com efeitos práticos – da realidade. Num primeiro momento, Marx pretenderá levar a

momento. O que importa salientar, para tornar o mais possível clara a perspectiva de Marx, é antes que mesmo onde uma perspectiva de futuro é apresentada explicitamente sob a forma de uma «lei tendencial», esta se distingue da antecipação bem-intencionada e moralista – assim a entende Marx – do utopismo de Proudhon ou do normativismo moral dos «hegelianos de esquerda». Para Marx – neste ponto tão optimista quanto ao futuro, embora por razões inversas, quanto Hegel – não se trata de pensar que a revolução *deve acontecer*, mas que a revolução *acontecerá* necessariamente e, sobretudo, que à teoria cabe, não provar em que medida uma tal mudança deve dar-se, mas provar como no real, tal como se nos apresenta hoje, se encontram já os vestígios analisáveis de uma alteração futura necessária.

²⁶ Karl MARX, *Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern*, *Marx Engels Werke* (MEW), Band 1, Berlin, 1976, p. 345: «[...] nicht dogmatisch die Welt antizipieren, sondern erst aus der Kritik der alten Welt die neue finden.»

cabo essa tarefa através de uma reapropriação do conceito de alienação (*Verfremdung*), desenvolvido por Feuerbach em *Das Wesen des Christentums*, alargando, porém, o âmbito de aplicação do conceito para lá da crítica à religião²⁷.

Segundo Marx, o conceito de alienação só é pertinente no contexto de uma concepção materialista do homem centrada na sua existência intersubjectiva, comunitária, social. A alienação teria que ver com a impossibilidade de realizar a «essência» colectiva do homem. A origem das variadas formas assumidas pela alienação seria, segundo a hipótese de Marx, a propriedade privada. É esta que priva o homem da sua essência colectiva, condenando-o, nessa medida, a uma actividade egoísta, auto-centrada, tendencialmente desumana. O problema da alienação tem assim consequências imediatas ao nível do trabalho²⁸, apesar de as suas implicações políticas atravessarem em vários outros campos – passando amiúde despercebidas aos agentes sociais –, as sociedades capitalistas modernas²⁹.

A teoria da alienação – que seria, por assim dizer, a contradição que atravessa a história – conduzirá Marx à teorização de uma crítica da ideologia, capaz de denunciar esta como outras formas de «falsa consciência» (i.e., de uma consciência conforme ao estado de coisas, dócil na medida em que se vê incapaz de expressar a sua não liberdade ou, em geral, de se aperceber das contradições que constroem a sua existência).

²⁷ Embora a origem filosófica do conceito de *Verfremdung* remonte a Hegel, é a acepção feuerbachiana que constituirá o ponto de partida da abordagem marxista ao problema. Segundo Feuerbach, muito sucintamente, a alienação corresponde à ausência do homem no homem, ou seja, à inversão da consciência que o homem tem de si próprio, por meio da projecção das suas capacidades num deus transcendente. Noutros termos, a alienação corresponde a uma desposseção, a um tornar distante ou estranho ao homem aquilo mesmo que o caracteriza essencialmente. Marx adopta este conceito de um modo selectivo, procurando escapar aos impasses de uma crítica normativa ancorada numa essencialização do ser humano.

²⁸ O problema da alienação do trabalho, considerando os *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* de 1844, desdobra-se a vários níveis: como alienação do produto (que é imediatamente afastado de quem o produz), como alienação da actividade produtiva (que é vivida como uma obrigação, como um tormento), como alienação do potencial produtivo (o trabalho não reflecte nem explora o potencial criativo dos homens) e como alienação da comunidade humana (pois é a lógica da troca e não as reais necessidades dos homens que rege a produção).

²⁹ Um exemplo paradigmático desta invisibilidade da alienação seria a contradição entre «burguês» e «cidadão». Se a um nível político, com efeito, a liberdade se acha garantida pela noção de cidadania (com ela se reconhecendo o estatuto colectivo da existência individual); por outro lado, ela coexiste com a organização burguesa da sociedade, i.e., com a lógica económica capitalista que, segundo Marx, fomenta a exploração dos que não possuem os meios de produção, impedindo assim quer a liberdade efectiva de todos os cidadãos, quer, por arrasto, a realização destes como homens e mulheres pertencentes a uma comunidade humana. A cidadania – e a esfera política em geral –, é assim susceptível de ser interpretada como um mecanismo estrutural de ocultação da contradição entre o princípio da liberdade (garantido formalmente pela cidadania) e a falta de liberdade real da grande maioria dos cidadãos.

Posto isto, retomemos o fio desta pequena exposição do pensamento de Marx em que pretendíamos – convém recordá-lo – esclarecer a motivação crítica subjacente ao projecto de uma «crítica da economia política», para cuja elaboração convergiram os esforços de Marx de 1844 até à sua morte em 1883. Não obstante o aprofundamento da pesquisa teórica sobre as contradições que atravessam as sociedades capitalistas, o problema da articulação concreta entre uma crítica teórica e uma crítica prática mantém-se. A questão decisiva – que paira sobre as *Thesen über Feuerbach* e se cristaliza na divisa da 11ª tese («Os filósofos limitaram-se a interpretar o mundo de diferentes modos; o que importa é transformá-lo.»³⁰) – pode formular-se nos seguintes termos: como passar de uma filosofia crítica a uma prática revolucionária?³¹

A tentativa de solucionar este problema explica parcialmente o aprofundamento da pesquisa económica no pensamento de Marx que via nela a chave de um conhecimento mais penetrante do real e, nesse sentido, mais apto a sondar a possibilidade da sua transformação radical. Assim, a resposta à pergunta feita há instantes – e, por conseguinte, a possibilidade de compreender em que medida o conhecimento rigoroso das contradições do real contribui para ou se articula com um

³⁰ Karl MARX, *Thesen über Feuerbach* [1845], MEW 3, p. 7: «Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an, sie zu verändern.»

³¹ Esta questão radicaliza-se numa outra: a de saber se uma tal passagem do exercício filosófico crítico à prática revolucionária implica (ou não), e em que termos (se for o caso), a negação da filosofia. Apesar de nas *Teses sobre Feuerbach*, Marx parecer preconizar um abandono da filosofia, seria precipitado crer que essa tenha sido a última palavra de Marx a este respeito. Balibar alerta-nos para este facto na sua muitíssimo esclarecedora introdução ao pensamento de Marx (Étienne BALIBAR, *La philosophie de Marx*, Paris, La Découverte, 1993; cf., em particular, sobre as *Teses* e a relação entre filosofia e revolução, pp. 15-21). Segundo Émmanuel Renault (autor de *Marx et l'idée de critique*), o elemento filosófico/teórico acabaria por ser integrado, na fase da maturidade de Marx, como momento metodológico de um discurso sobre o real – nomeadamente sobre o real económico (a economia política clássica representada por David Ricardo e Adam Smith): «contrariamente ao programa da *Ideologia alemã*, o momento reflexivo da teoria, que é também o seu momento filosófico, é integrado no empreendimento teórico». (Émmanuel. RENAULT, *Marx et l'idée de critique*, Paris, PUF, 1995, p. 105-106: «Contrairement au programme de *L'idéologie allemande*, le moment réflexif de la théorie, qui est aussi son moment philosophique, est intégré dans l'entreprise théorique.») Com efeito, segundo Renault – que seguimos, em vários pontos, nesta nossa passagem por Marx –, o estatuto da filosofia no pensamento de Marx teria assumido quatro figuras; a filosofia seria assim progressivamente entendida como: 1) forma teórica da crítica – a filosofia realizar-se-ia como crítica, abandonando uma atitude puramente contemplativa (aquando da conclusão da tese sobre Demócrito e Epicuro em 1841); 2) negação «realizadora» de si mesma, no sentido em que a possibilidade da realização da filosofia, a sua passagem à prática, dependeria da sua negação, mas esta negação da filosofia não seria outra coisa senão a sua realização (por volta de 1843, nos *Manuscritos de 1844*); 3) ideologia dispensável, pelo que se preconiza o seu abandono (no período de transição, por volta de 1845, durante o qual redigiu *Die deutsche Ideologie* e as *Thesen über Feuerbach*); 4) momento reflexivo da teoria – a filosofia transforma-se numa teoria crítica da ideologia, consciente da impossibilidade de estabelecer uma linha de demarcação estável entre «ideologia» e «ciência» (*Das Kapital* é a obra paradigmática desta postura que, todavia, se foi sedimentando ao longo das décadas de 50 e 60).

projecto revolucionário – dependem da explicitação do programa teórico inerente a uma «crítica da economia política».

Este programa – que é o de *Das Kapital*, cujo subtítulo é, precisamente, *Kritik der politischen Ökonomie* – comporta, pelo menos, três objectivos críticos. Trata-se de uma crítica da realidade económica (como infra-estrutura da realidade histórica e social), de uma crítica da consciência da realidade económica (enquanto ideologia) e ainda de uma crítica do discurso científico sobre essa mesma realidade económica. Expresso em termos hegelianos, a primeira constitui uma crítica do «objecto» (dos antagonismos da realidade objectiva), enquanto que a segunda e a terceira constituem uma crítica do «sujeito» (da ideologia subjacente à consciência geral ou científica da realidade económica). Nenhum dos pontos é compreensível sem os outros.

O primeiro objectivo – a crítica da realidade económica – prolonga o estudo das problemáticas ligadas à alienação do trabalho, traduzindo-se progressivamente numa teoria cada vez mais científica, aos olhos de Marx, da lógica infra-estrutural das economias capitalistas. Este primeiro objectivo implica e é implicado pelos restantes dois. O terceiro, porque um tal aprofundamento teórico e crítico da realidade económica é inseparável de um confronto com as teorias económicas clássicas de Smith e Ricardo. O segundo, porque uma teorização da vertente subjectiva da realidade económica revelará quão fundo a lógica material penetra nas estruturas da consciência dos indivíduos.

Neste sentido, os conceitos de «mais-valia» (*Mehrwert*)³² e de «fetichismo da mercadoria» (*Fetischcharakter der Ware*)³³, apresentados no 1º livro de *Das Kapital*,

³² Cf. Karl MARX, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, vol. 1: *Der Produktionsprozess des Kapitals* [1867], MEW 23, pp. 161-556. Considere-se, antes de mais, o que Marx apresenta como sendo a fórmula do capital: dinheiro – mercadoria – dinheiro'. Noutros termos, não se vende para comprar (mercadoria – dinheiro – mercadoria); mas compra-se para vender (dinheiro – mercadoria – dinheiro'). Em todo o caso, o dinheiro que se possui antes da compra é inferior ao que se detém depois da venda (a diferença entre ambos é o que a economia tradicional chama lucro). Logo, tem de haver uma mercadoria cujo valor seja inferior ao produzido pelo seu uso. Essa mercadoria, segundo Marx, é a força de trabalho. Ou seja, o valor real do trabalho é superior ao valor da força de trabalho. Esta diferença – que, em termos de trabalho, representa trabalho não pago (implicando, por conseguinte, a exploração) – é o que Marx denomina «mais-valia» (*Mehrwert*). No entanto, a «mais-valia» surge à consciência como lucro (perde-se, assim, a referência ao trabalho; permanece somente a noção dos custos de produção). Posteriormente, pensa-se o lucro, por exemplo, através da noção de interesse. Gera-se, tendencialmente, a ilusão de que o capital se reproduz autonomamente. Esquece-se a relação ao trabalho, bem como as relações de produção e o fenómeno da exploração. Este fenómeno mantém uma relação com a ideia de alienação. Perde-se o contacto com a origem da «mais-valia» que, para Marx, reside no trabalho humano; a «mais-valia» é atribuída ao capital: o lucro seria enfim o «salário do capital».

constituem dois pilares de uma concepção genética da «falsa consciência», ou seja, de uma teoria da ideologia. É delas que partirá Marx para debater criticamente as teorias económicas desenvolvidas por Smith e Ricardo. Neste sentido, desenvolvendo a sua própria teorização da realidade económica a partir de uma auto-crítica do discurso científico sobre economia até então vigente, Marx confere à sua estratégia uma dimensão «criticista», afastando-se, no que toca à questão da oposição entre ideologia e ciência, do espírito de *Die deutsche Ideologie* que parecia pretender contrastar dogmaticamente ideologia e ciência, postulando uma fronteira nítida entre ambas. Nesse sentido, no lugar de uma «crítica da ideologia», encontra-se em *Das Kapital* uma «teoria da ideologia», também ela crítica, é certo, mas, antes de mais, auto-crítica³⁴.

As análises da «mais-valia» e do «fetichismo da mercadoria» contribuem assim para uma teoria da ideologia – i.e., para a explicação da génese de uma consciência legitimadora da organização social capitalista –, na medida em que esclarecem os mecanismos através dos quais a realidade económica se torna opaca para os indivíduos que nela participam, tornando igualmente invisíveis os fenómenos de «exploração» e de «alienação» por aquela implicados. Trata-se, portanto, de uma teoria da opacidade da objectividade económica e, radicalmente, de uma tentativa de torná-la transparente, de iluminá-la, de esclarecê-la. O capital mascara-se: trata-se de desmascará-lo.

A relação com a prática torna-se assim duplamente efectiva, pois já não se trata apenas de «conhecer» e «denunciar» uma realidade atravessada por contradições, mas (1) de explicar a génese do impedimento *subjectivo* à mudança (teoria da ideologia) e, simultaneamente, (2) de expor «cientificamente» a possibilidade *objectiva* dessa mudança. Ou seja, a crítica *teórica*, alicerçada numa teoria da ideologia³⁵, transforma-se numa arma política, *prática*, porquanto contribui de modo

³³ Cf. *ibid.*, pp. 85-98. O «fetichismo da mercadoria» (*Fetischcharakter der Ware*) consiste na ilusão de que o valor de um objecto (em particular, o seu valor de troca), inere a esse objecto de modo natural, independentemente da relação com o trabalho de que constitui o resultado. À superfície das relações de troca, o valor dos objectos vendidos e comprados aparece *como por magia*; perde-se de vista que o valor tem origem no trabalho; o valor do produto naturaliza-se, transforma-se numa segunda natureza.

³⁴ Cf., a propósito da dimensão auto-crítica da «crítica da economia política» levada a cabo em *Das Kapital*, E. RENAULT, *op. cit.*, pp. 105-120.

³⁵ Genericamente, o conceito de ideologia, que acompanha e se transforma paralelamente ao desenvolvimento de uma «crítica da economia política», remetendo inicialmente para as estruturas discursivas – religiosas, filosóficas, políticas – que tendem a justificar um estado de coisas, ver-se-á progressivamente associado à consciência da classe burguesa (aquela que consciente ou

concreto para a tomada de consciência do proletariado, não só a respeito da realidade da «exploração», mas também, e sobretudo, no que toca ao papel histórico que lhe cabe no processo que conduzirá ao fim do modelo de produção capitalista. A «crítica da economia política» tem assim um sentido imediatamente político: veicula um conhecimento da realidade socioeconómica que é imediatamente solidário de uma compreensão política da sociedade centrada no antagonismo entre «burguesia» e «proletariado»; o desenlace revolucionário deste antagonismo seria, na óptica de Marx, mais do que desejável, previsível.

O modo de produção da vida material determina em termos gerais o processo da vida social, política e espiritual. Não é a consciência dos seres humanos que determina o seu ser, mas, ao invés, é o seu ser social que determina a sua consciência. Num determinado estágio do seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais entram em contradição com as relações de produção disponíveis ou – na única expressão jurídica que as denominam –, com as relações de propriedade, no interior das quais se haviam movido até aí. Tendo sido formas do desenvolvimento das forças produtivas, aquelas relações transformam-se em obstáculos para elas. Sobrevém então uma época de revolução social.³⁶

Resumindo, para Marx, como vimos, a força da crítica não reside na sua capacidade de contrastar *o que é* com o que *devia ser*, mas no modo como ele é capaz de mostrar, através da compreensão das contradições que atravessam o real (de entre as quais Marx destaca o antagonismo de classes, economicamente determinado pela contradição entre forças produtivas e relações de produção), como *terá de ser*. Como *terá de ser*, entenda-se, em virtude de forças que se apresentam *objectivamente* no plano da realidade, e não porque se determina *subjectivamente* que o futuro deverá ser deste ou daquele modo. Neste aspecto, note-se, Marx não é menos optimista que Hegel, embora o «optimismo» marxista consista sobretudo em atribuir ao real a capacidade de superar as suas próprias contradições – reconhecendo a negatividade do

inconscientemente lucra com o estado de coisas) e à sua projecção universal (que mais não é senão a sua adopção subliminar pelas outras classes).

³⁶ K. MARX, «Zur Kritik der politischen Ökonomie. Vorwort» [1959], MEW 13, p. 9: «Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt. Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein.»

real, o pensamento contribuirá, como vimos, para uma *praxis* transformadora e racional –, ao passo que o optimismo «hegeliano» consiste em supor inerente ao real a lógica racional do pensamento, o que o torna tão irrefutável, quanto imune à crítica e insuspeito de se desenvolver de modo irracional.

Quanto ao que está em causa num projecto teórico crítico, saliente-se duas consequências da «crítica da economia política»: por um lado, abandona-se a ideia de uma auto-crítica do pensamento – nas suas acepções kantiana (transcendental) e hegeliana (dialéctica) – a favor de uma crítica da realidade; por outro, esta crítica da realidade deverá basear-se já não na reflexividade do pensamento, mas no conhecimento da realidade histórica, social, política e económica, só assim podendo orientar, em sentido forte, a *praxis*. Num certo sentido, o pensamento perde autonomia no que toca ao seu exercício crítico; a crítica teórica só seria válida baseando-se num conhecimento da realidade, cuja matriz seria fundamentalmente económica.

Lukács: história e reificação

A segunda consequência que mencionámos – a saber, o afunilamento em questões económicas que prevalece nas análises marxistas e, sobretudo, as limitações impostas ao exercício crítico que dele decorrem – é um dos factores explicativos da resistência adorniana a certas dimensões do pensamento de Marx, cuja vertente histórica, em relação com a questão da consciência de classe, viria a ser aprofundada por Lukács. Dada a sua influência sobre os autores da Escola de Frankfurt e as implicações do conceito de «reificação» – por ele desenvolvido, em *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) a partir das noções de «ideologia», de «alienação» e de «fetichismo» – para a reconfiguração do conceito de crítica, parece-nos amplamente justificado determo-nos por momentos na consideração do pensamento de Lukács.

Poder-se-ia resumir o projecto teórico-prático de *Geschichte und Klassenbewußtsein* salientando que a obra constitui uma tentativa ambiciosa de reactualizar, de um ponto de vista materialista (centrado no antagonismo de classe, economicamente determinado, entre burguesia e proletariado), o princípio hegeliano de uma síntese dialéctica entre sujeito e objecto. O conceito de «reificação» constitui

a trave-mestra da investigação, porquanto dá conta, segundo Lukács, da progressiva «alienação» da experiência *subjectiva* nas sociedades capitalistas e, simultaneamente, torna inteligível que esta decorre da estrutura *objectiva* das sociedades organizadas segundo o modelo de produção capitalista. Muito sinteticamente, a noção de «reificação» refere-se ao tendencial alastramento do modelo de objectividade da mercadoria – e da relação dos indivíduos com esta (o «fetichismo») – à totalidade da consciência *subjectiva* e da experiência inter-*subjectiva*³⁷.

Uma teoria da reificação, assim sendo, dá um novo fôlego à crítica da ideologia marxista, além de que a reinterpreta em articulação com o perfil das preocupações teórico-práticas – entenda-se, revolucionárias – caras a Lenine e, naturalmente, ao próprio Lukács³⁸. Ainda que, no contexto da nossa exposição, nos interesse sobretudo a relação entre a teorias da ideologia e da reificação, cabe elucidar o nexó problemático que as une, segundo Lukács, a um programa revolucionário. Com efeito, com a tese – hegeliana, embora intrinsecamente materialista – da perfeita simbiose entre o devir histórico da realidade *objectiva* e o desdobramento não menos histórico da consciência *subjectiva*, surgia um problema teórico-prático: se a reificação penetra radicalmente na consciência *subjectiva*, de que forma é possível sair do quadro *objectivo* que a determina ou, simplesmente, conceber *subjectivamente* uma tal saída? Para responder a esta questão, Lukács recorre à distinção entre as

³⁷ Cf. Georg LUKÁCS, *History and Class Consciousness* [*Geschichte und Klassenbewußtsein*, 1923], trad. de Rodney Livingstone, Cambridge / Mass., MIT Press, 1971, sobretudo «Reification and the Consciousness of the Proletariat», pp. 83-222. No quadro desta obra, trata-se, antes de mais, de destacar o «fetichismo da mercadoria» no quadro da teorização da ideologia. Segundo Marx, como vimos, o «fetichismo da mercadoria» consiste na aparição ilusória da mercadoria como se lhe inerisse *naturalmente* – abstraindo do trabalho de que é o resultado –, um valor de troca. Para Lukács, o «fetichismo» generaliza-se e, em termos quase ontológicos (ou lógicos, no sentido de Hegel), constitui a chave de uma *dedução* da «falsa consciência» legitimadora do *status quo* capitalista, pois só ele daria conta, segundo Lukács, não só de como a dinâmica económica se dissimula à superfície das relações de troca, mas também de como a hipóstase do valor de troca, subjacente ao «fetichismo da mercadoria», se transforma no «princípio universal estruturador» (p. 85) da consciência *subjectiva*, numa espécie de «segunda natureza» (p. 86), determinando, progressivamente, tanto a relação dos homens e das mulheres com os objectos que os rodeiam quotidianamente – a permutabilidade, o lucro, a mera relação instrumental, acabando por se sobrepor ao uso efectivo, ao prazer, ao manuseamento –, quanto da relação destes consigo próprios e com outrem.

³⁸ A este respeito, leia-se Georg LUKÁCS, *Lenin. A Study on the Unity of His Thought* [1924], trad. de Nicholas Jakobs, London/NewYork, Verso, 2009. Com efeito, para Lukács, «a actualidade da revolução constitui o cerne do pensamento de Lenine e o seu nexó decisivo com Marx» (p. 11: «*The actuality of the revolution this is the core of Lenin's thought and his decisive link with Marx*»), sendo que, na esteira destes dois autores, importa reiterar que, «dado que a consciência e a capacidade para liderar esta luta [conducente à revolução social] existe *apenas* – em termos *objectivos* de classe – na consciência de classe do proletariado, só este pode e deve ser a classe liderante da transformação social na revolução vindoura» (p. 23: «[...] because the consciousness and ability to lead this struggle exist – in objective class terms – *only in the class-consciousness of the proletariat*, it alone can and must be the leading class of social transformation in the approaching revolution»).

classes burguesa e proletária. Ambas sofreriam com a reificação, mas a primeira controla a sua lógica e beneficia dos seus efeitos – daí que se possa definir a ideologia como «expansão universal da consciência de classe burguesa» –, ao passo que o proletariado incarna o sofrimento de uma existência reificada, cabendo-lhe a ele – e só a ele – lutar contra a situação vigente, empenhando-se numa acção revolucionária capaz de derrubar o modo de produção capitalista.

Apesar de o conceito de reificação ter exercido grande influência sobre Adorno e, em geral, sobre os pensadores ligados à Escola de Frankfurt³⁹, esta influência dá-se, na verdade, *apesar* das vertentes economicista e determinista do pensamento de Lukács. Com efeito, se Adorno retoma o conceito, fá-lo, no entanto, no seio de uma reavaliação crítica do legado marxista que, no seu caso, não abstraindo da dimensão material da análise crítica, recusará, como veremos mais pormenorizadamente, quer o dualismo de classe, quer o reducionismo económico em que ele se baseia⁴⁰.

Weber: afinidades do capitalismo

Neste ponto, cabe assinalar que, à margem do chamado «materialismo dialéctico», já Max Weber (1864-1920) tinha desenvolvido uma crítica do capitalismo afim à – embora também intrinsecamente distinta da – marxista⁴¹. Também ele, de resto, se tinha debruçado sobre a burocratização crescente das sociedades modernas – cristalizada na imagem de uma «gaiola de ferro» – que, como seria expectável, integra análises próximas das levadas a cabo por Lukács com o conceito de «reificação» e, antes de mais, por Marx, no âmbito das suas pesquisas sobre a «alienação». Ambos –

³⁹ Uma influência que se tem revelado insistente, uma vez que Axel Honneth – um dos seus actuais representantes –, retomou recentemente a discussão sobre este tema no quadro da sua «filosofia do reconhecimento» (*Anerkennung*). Cf., a este respeito, Axel HONNETH *et al.*, *Reification. A New Look at an Old Idea*, Martin Jay (ed.), Oxford / New York, Oxford University Press, 2008.

⁴⁰ Assim sendo, o interesse de Adorno pelo problema da reificação acompanhou um distanciamento claro face à figura de Lukács, que, aderindo à ortodoxia da III Internacional, acabaria mesmo por se retractar relativamente às teses defendidas em *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), desenvolvendo a partir dos anos 30 e 40 um marxismo mais «ortodoxo», nos antípodas da investigação desenvolvida pela 1ª geração da Escola de Frankfurt.

⁴¹ Para uma pesquisa comparativa sobre os pensamentos de Marx e de Weber, em torno das suas afinidades (a questão do «destino do homem») e dos seus aspectos distintivos (os fios condutores, respectivamente, da «alienação» e da «racionalização»), no que toca, em geral, à crítica das sociedades modernas capitalistas, leia-se Karl LÖWITH, *Max Weber et Karl Marx*, trad. de Marianne Dautrey, Paris, Payot, 2009.

Marx e Weber – visam a crítica da sociedade capitalista, é certo; no entanto, Weber não identifica o *terminus ad quem* da crítica do capitalismo com a revolução proletária e rejeita a distinção entre superestrutura ideológica e infra-estrutura económica, sendo estes dois dos aspectos mais salientes que o distinguem de Marx.

O facto de Weber não adoptar aquela distinção – entre superestrutura e infra-estrutura – levá-lo-á a investigar detidamente a relação entre a realidade socioeconómica e as formas culturais que coexistem nas sociedades modernas. Conduzindo as suas pesquisas sociológicas nesta direcção, em *Die protestantische Ethik und der “Geist” des Kapitalismus*, Weber investigou o nexo que, a seu ver, torna afins a «ética protestante» e o «espírito do capitalismo», a saber, o enaltecimento do trabalho que dá fôlego ao segundo e é, concomitantemente, uma característica matricial da primeira. No que toca à ética protestante, convém especificar que o enaltecimento do trabalho, antes de ser um elemento doutrinário do protestantismo, é uma consequência *psicológica* – com consequências ideológicas, acrescentaríamos – das doutrinas da predestinação e da comprovação que pautam a conduta do protestante.

Muito resumidamente, as doutrinas da predestinação (1) e da comprovação (2) consistem, respectivamente, nas ideias de que (1) o destino dos seres humanos estaria pré-determinado por deus e que, (2) ao longo da vida, caberia reconhecer sinais que comprovariam a salvação eterna ou a danação irremediável do indivíduo. De um modo um tanto ou quanto paradoxal – embora psicologicamente compreensível –, a conjugação das duas doutrinas teria levado os protestantes, ao contrário dos católicos – a quem eram permitidos pequenos deslizes – à valorização extrema da disciplina, ao máximo zelo no cumprimento de regras, à racionalização geral da vida, em suma, a uma «ascese intra-mundana», no seio da qual o trabalho ocupava um lugar de destaque.

A hipótese de Weber, portanto, é bastante simples: teria sido o medo de estar *predestinado* ao inferno e o afã de *comprovar* o contrário – pelo que se aguardavam avidamente sinais de sucesso – que teria motivado a sobrevalorização do trabalho que caracteriza as sociedades em que vigora a religião protestante. Uma consequência importante desta hipótese é a de que, uma vez que o enaltecimento do trabalho foi interiorizado subliminarmente, o espírito empreendedor dos indivíduos nas sociedades protestantes – e, em geral, nas sociedades capitalistas ocidentais – sobrevive ao

abandono de uma mundividência religiosa. Neste sentido, a análise de Weber mostra como um determinado aspecto dessa mundividência religiosa, o seu «ideal ascético» – como diria Nietzsche – sustenta indirectamente a lógica socioeconómica do capitalismo.

O que Adorno reterá tanto de Marx quanto de Weber – sendo que este último reintroduz a discussão da matriz religiosa das sociedades modernas – é o aprofundamento da análise da co-determinação entre realidade e consciência (formadora dessa realidade) que, arriscaríamos, constitui o um dos temas decisivos de todo o projecto filosófico crítico. Por outras palavras, que a realidade, no quadro do capitalismo moderno e contemporâneo, determine e seja determinada pela consciência que dela têm os indivíduos (na medida em que, de modo circular, a realidade condiciona a consciência, ao mesmo tempo que esta reproduz aquela e, no limite, a justifica), e que, não obstante, seja possível *pensar* uma crítica imanente e total deste circuito vicioso – constitui o desafio crítico que se apresenta ao pensamento filosófico crítico.

Concebido deste modo, este nosso excuro sobre o conceito filosófico de crítica não estaria completo se ignorássemos os contributos da genealogia de Nietzsche e da psicanálise de Freud que, a par das pesquisas marxista e weberiana, são imprescindíveis para caracterizar, no seio de uma remissão para os seus mais próximos antecedentes teóricos, o projecto filosófico subjacente à redacção de *Dialektik der Aufklärung*, redigida a quatro mãos por Adorno e Horkheimer.

Nietzsche: para uma crítica genealógica

Algumas distinções são necessárias para circunscrever o conceito de genealogia que, no contexto deste excuro sobre a crítica filosófica, não poderia estar ausente. Embora Nietzsche empregue, amiúde indiscriminadamente, as noções de «origem» (*Ursprung*), de «proveniência» (*Herkunft*), de «emergência», (*Entstehung*), de «início» (*Anfang*) ou de «nascimento» (*Geburt*), é claro, no entanto, que a estratégia de interpretação genealógica se distingue crucialmente de uma abordagem histórica essencialista, à qual a noção de «origem» e a ideia de uma «busca da

origem» costumam ver-se associadas⁴². Quem leia, com um mínimo de atenção, o prefácio de *Para a Genealogia da Moral* (*Zur Genealogie der Moral*) verificará sem dificuldade que de modo nenhum se trata de procurar a origem ou a suposta «proveniência da essência» de um valor – por hipótese, o da compaixão –, mas de seguir os vestígios da sua emergência, de percorrer retrospectivamente o devir das condições históricas que o tornaram possível, de considerar esse valor a partir de uma exegese da sua proveniência para a qual concorrem inúmeros factores.

Confrontando um valor – ou um sistema de valores, como será o caso em *Para a Genealogia da Moral* – com a sua proveniência (i.e., com a constelação de factores que, em conjunto, constituem a *condição de possibilidade histórica* de um valor), a interpretação genealógica encerra *eo ipso* uma dimensão crítica, na medida em que desmistifica a ideia de uma unidade essencial na origem desse valor, problematizando consequentemente a sua pretensão normativa. Para Nietzsche, a questão da universalidade e da necessidade de um qualquer valor não pode ser debatida *ex tempore*. Esta é, segundo julgamos, a primeira razão pela qual o projecto genealógico é pertinente em matéria de crítica.

Interpretando a moral – ela própria uma interpretação da existência humana – de um ponto de vista histórico, Nietzsche, contudo, não envereda por uma abordagem historicista, pois de modo nenhum pretende reduzir a compreensão da moral a factos históricos isolados ou, adoptando um ponto de vista pragmático, à ideia de «útil» – que reconduziria a sua filosofia a um relativismo incompatível com o conceito de crítica. Por outro lado, que Nietzsche recuse o historicismo não significa, do ponto de vista inverso, que despreze a história, tanto que afirma que «definível é apenas aquilo que não tem história»⁴³.

⁴² Relativamente à pertinência da distinção entre *Ursprung* e *Herkunft* e à crítica da primeira subjacente à investigação genealógica, leia-se Michel FOUCAULT, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», *Dits et écrits I*, pp. 136-156. Extremamente esclarecedor no que concerne ao carácter não essencialista da genealogia nietzschiana é ainda o artigo de Raymond GEUSS, «Nietzsche and Genealogy», *Morality, Culture, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 1-28.

⁴³ Friedrich NIETZSCHE, *Para a Genealogia da Moral*, II, 13, trad. José M. Justo, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 90; *Zur Genealogie der Moral*, KSA 5, p. 317: «[...] definierbar ist nur Das, was keine Geschichte hat.» Ao afirmar que «definível é apenas aquilo que não tem história», Nietzsche procura reduzir ao absurdo, não sem ironia, a estratégia de argumentação idealista que consiste em defender que um valor, sendo irredutível a factos históricos, é independente da história, logo definível *sub specie aeternitatis*. Não poderia ser mais alheia ao pensamento nietzschiano uma tal absolutização da crítica ao historicismo – crítica essa que, de resto, Nietzsche já empreendera nas suas *Unzeitgemäße Betrachtungen II* («Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben»); como se a irredutibilidade da discussão sobre a moral – ou sobre questões estéticas – ao historicismo, ao sociologismo ou ao

Posto isto, cabe destacar uma segunda característica da genealogia nietzschiana. Só ela, aliás, permite compreender a importância da pesquisa genealógica para um projecto filosófico crítico. Com efeito, para Nietzsche, a questão crítica decisiva é, para além da que concerne à proveniência, a que visa o próprio valor dos valores; e é à exigência filosófica subjacente a esta questão que Nietzsche pretende conferir primazia:

Dêmos, pois, voz a esta *nova exigência*: falta-nos uma *crítica* dos valores morais, *há que começar a pôr em questão o próprio valor desses valores...* Em, para tanto, é necessário um conhecimento das condições e das circunstâncias a partir das quais cresceram e sob quais se desenvolveram e se deslocaram (a moral enquanto consequência, sintoma, máscara, tartufice, doença ou equívoco; mas também a moral como causa, remédio, estimulante, limitação, veneno), um conhecimento como até hoje nunca existiu, nem sequer chegou a ser desejado por alguém. Sempre se deu o *valor* desses “valores” por adquirido, como um facto, como estando para além de todo e qualquer questionamento.⁴⁴

A distinção entre o momento da interpretação (relativo à proveniência dos «valores») e o da avaliação (relativa ao *valor* desses «valores») torna-se assim decisiva, tendo sido destacada por Deleuze, na sua monografia sobre a filosofia nietzschiana⁴⁵, para tornar clara a estratégia crítica inerente à genealogia. Não se trata apenas de reconhecer que a emergência de um valor depende do desenvolvimento histórico de condições díspares e, em certos casos, contraditória – isto seria apenas o preâmbulo à crítica propriamente dita –, mas de levantar a questão do valor desse valor *enquanto interpretação*.

Consideremos, por fim, um terceiro aspecto da genealogia nietzschiana que, na realidade, está implícito no que dissemos até aqui. Acentuemos de novo, antes de

psicologismo pudesse caucionar o extremo oposto (a adopção de uma perspectiva intemporal); como se, por assim dizer, a irredutibilidade a uma «causa», entre várias «causas», provasse a *causa sui*.

⁴⁴ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, «Prefácio», 6, p. 14 (trad. modificada); *Zur Genealogie der Moral*, *op. cit.*, p. 253: «Sprechen wir sie aus, diese *neue Forderung*: wir haben eine *Kritik* der moralischen Werthe nöthig, *der Werth dieser Werthe ist selbst erst einmal in Frage zu stellen* – und dazu thut eine Kenntniss der Bedingungen und Umstände noth, aus denen sie gewachsen, unter denen sie sich entwickelt und verschoben haben (Moral als Folge, als Symptom, als Maske, als Tartüfferie, als Krankheit, als Missverständniss; aber auch Moral als Ursache, als Heilmittel, als Stimulans, als Hemmung, als Gift), wie eine solche Kenntniss weder bis jetzt da war, noch auch nur begehrt worden ist. Man nahm der *Werth* dieser “Werthe” als gegeben, als thatsächlich, als jenseits aller In-Frage-Stellung [...]»

⁴⁵ Cf. Gilles DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 2005 (sobretudo, pp. 1-9 e 99-102).

mais, que a moral cristã constitui uma mundividência, uma interpretação total da realidade. Neste sentido, a crítica genealógica constitui uma radicalização da interpretação crítica de valores que, abrindo a uma interrogação sobre o valor desses valores (de um conjunto de valores que, em conjunto, formam um sistema coerente), se transforma, por fim, numa interpretação crítica de um sistema de valores universal, a saber, a moral cristã que enforma a cultura ocidental.

A radicalidade da crítica que assim se procura levar a cabo não está isenta de dificuldades. Uma delas prende-se com a questão de saber qual será o critério de uma crítica total do sistema de valores vigente no Ocidente moderno, que – importa sublinhá-lo – não pretende descambar num relativismo vulgar. Optando por não desenvolver esta questão em profundidade – mas assinalando que critérios ou, mais precisamente, pedras-de-toque, como as da noção de «saúde», da distinção entre forças activas e reactivas ou da ideia de afirmação da existência no contexto do desdobramento de um «pessimismo dionisíaco», se encontram complexa mas consistentemente articuladas no *corpus* nietzschiano –, limitar-nos-emos a destacar que uma tal crítica do sistema moral dominante no Ocidente, por ser total – por visar globalmente o sistema de valores – não é menos imanente. Este é, diríamos, um aspecto de que não é possível fazer abstracção sob pena de se perder de vista as linhas condutoras da filosofia nietzschiana que, se concebe a possibilidade de uma superação do niilismo sob o signo de uma «inversão de todos os valores» (*Umwerthung aller Werthe*), fá-lo, em certos momentos, de modo *negativo*, aludindo a um «ponto de interrogação tão negro, tão imenso, que lança sombras sobre aquele que o formula»⁴⁶.

Em suma, quanto a Nietzsche ou, para ser mais preciso, quanto à proposta genealógica nietzschiana, uma vez que nos restringimos a ela: trata-se, em sentido forte, de uma interpretação crítica total de um sistema de valores total; trata-se de traçar a genealogia do cristianismo – e, em particular, do «ideal ascético» no seu âmago –, ou seja, do «sistema de valores» preponderante no Ocidente que, interiorizado de forma mais ou menos consciente pelo sujeito moderno, não constitui

⁴⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, p. 57: «[...] Fragezeichen so schwarz, so ungeheuer, dass es Schatten auf Den wirft, der es setzt [...]»

apenas um sistema de interpretação *subjectivo*, mas, pelo contrário, gera o seu mundo *objectivo* (as suas instituições, as suas leis, as suas práticas, as suas crenças)⁴⁷.

Freud: o inconsciente da civilização

Embora a psicanálise de Freud tenha no inconsciente individual o seu objecto de estudo por excelência, muitos dos seus trabalhos abrangem os mais variados domínios da cultura (da arte e da literatura à moral e à religião), sendo óbvias as relações da psicanálise com as áreas da antropologia, da sociologia ou da filosofia. Esta relação não é fortuita nem decorre da mera influência da psicanálise sobre aquelas disciplinas, mas é imanente à obra de Freud, uma vez que o próprio abordou temas que lhes são afins.

Com efeito, em obras como *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912-13) ou *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), Freud explora, cruzando ferramentas conceptuais provenientes da psicanálise e das ciências sociais, a relação entre o indivíduo e a sociedade e debate-se com o que julga ser o paradoxo fundamental da civilização: apesar de o progresso civilizacional visar a felicidade dos seres humanos, a civilização não deixa de ser, segundo Freud, uma das principais causas do «mau-estar» dos indivíduos nas sociedades modernas, na medida em que constitui um entrave à realização das suas pulsões mais íntimas.

A analogia entre o desenvolvimento psicológico do indivíduo (em direcção à maturidade) e o progresso cultural das sociedades (em direcção à civilização) constitui a pedra-de-toque da investigação de Freud sobre o processo civilizacional⁴⁸.

⁴⁷ De facto, a tarefa afigura-se desmedida, uma vez tal «sistema de valores» total – que cabe criticar de modo igualmente total e imanente – constitui, para Nietzsche, uma condição de possibilidade da experiência humana em todas as suas vertentes – da esfera privada à pública, englobando a dinâmica relacional dos indivíduos consigo próprios (com o seu corpo, com a sua memória) ou com outros seres humanos –, tendo consequências políticas, sociais e económicas – a crer em Weber – não menos assinaláveis. Trata-se de empreender uma crítica genealógica de *um* mundo; para ser rigoroso, de um mundo «interpretado» – que se constrói «interpretando» –; neste caso, do *nosso* mundo.

⁴⁸ Por exemplo, no quarto e último ensaio de *Totem und Tabu*, «Die infantile Wiederkehr des Totemismus», Freud esboça uma reconstituição da organização social e religiosa da sociedade a partir do complexo de Édipo, estabelecendo – no quadro de uma cena primitiva – um nexo entre, por um lado, a relação ambivalente de um grupo de irmãos em relação ao pai (admirado e odiado a um só tempo) que acabam por assassinar, e, por outro lado, o culto do *totem* (em que projectam o pai com quem visam reconciliar-se) e a proibição do incesto (a fim de deter a tendência fraticida dos irmãos).

Neste sentido, pode dizer-se que o paradoxo da civilização (a contradição entre a segurança e a liberdade que ela garante e a frustração a que ele conduz) tem uma sua imagem nos conflitos psicológicos do indivíduo e, em particular, traduz-se na generalização moderna da «neurose»: a frustração e a má consciência, decorrentes da repressão das pulsões, seriam o preço a pagar pela integração na sociedade.

No entanto, a ideia segundo a qual o processo de constituição do super-ego individual reflecte a génese da moral numa sociedade é uma tese retrospectiva, uma vez que, como sabemos, o ponto de partida do trabalho de Freud é, ao invés, a psicologia do indivíduo. Aliás, segundo alguns dos críticos da psicanálise freudiana, a passagem das pesquisas no âmbito da psicologia para os estudos nos domínios da cultura, que dão corpo às suas teorias sobre a história da civilização, seria ilegítima, justamente, por constituir uma generalização desprovida de fundamentos teóricos e/ou empíricos. Esta crítica relaciona-se com duas outras, a montante e a jusante daquela, concernentes, respectivamente, ao determinismo biológico da sua teoria psicanalítica (centrada, nomeadamente, na teoria das pulsões) e à tendência *apriorista* da sua concepção da história.

Neste contexto, é esta última objecção, relativa à dimensão anti-histórica de algumas teorias defendidas por Freud, que nos interessa sublinhar. Ou seja, apesar de empreender uma crítica radical da sociedade moderna (e, em particular, das ilusões que a sustentam), esta surge vinculada a uma concepção da história da civilização que uma certa essencialização da *psique* humana torna estática. O pessimismo de Freud, nesse aspecto, tende a confundir-se com uma naturalização da famigerada divisa: *homo homini lupus*⁴⁹. Por conseguinte, ver-se-ia bloqueada a perspectiva de uma crítica teórica da modernidade, cujo diagnóstico da civilização pudesse ser articulado teórica e praticamente com uma hipótese transformadora.

Como é óbvio, não cabe aqui expor todos os aspectos do pensamento de Freud – sendo que esta ressalva se aplica tanto a Freud quanto aos restantes autores a que

Em suma, nos termos da hipótese aventada por Freud, o complexo de Édipo permitiria esclarecer alguns traços fundamentais da matriz religiosa da civilização ocidental. Cf. também, a este respeito, *Das Unbehagen in der Kultur*, sobretudo a 4ª secção.

⁴⁹ Cf. Sigmund FREUD, *O Mal-Estar na Civilização* [1930], trad. de Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, p. 65: «*Homo homini lupus*; depois de tudo o que a vida e a História mostraram, quem terá a coragem para contestar esta verdade?» (*Das Unbehagen in der Kultur*, in *Studienausgabe*, Alexander Mitscherlich, Angela Richards e John Strachey (ed.), Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag [doravante *Studienausgabe* seguido do nº do volume], Vol. 9, p. 240: «*Homo homini lupus*; wer hat nach allen Erfahrungen des Lebens und der Geschichte den Mut, diesen Satz zu bestreiten?»)

dedicámos a nossa atenção neste excurso – e, menos ainda, discutir exaustivamente o teor das críticas que lhe foram dirigidas. Certo é que o cruzamento do pensamento freudiano com outras tradições teóricas – mesmo que este cruzamento tenha implicado uma revisão das teses anti-históricas de Freud ou, noutros casos, da sua metapsicologia – se revelou fértil ao longo do último século e que, especificando um pouco mais, o cruzamento entre Marx e Freud – de que *Eros and Civilization* (1955) de Marcuse viria a transformar-se numa espécie de epítome – foi uma das características mais marcantes e mais originais do trabalho desenvolvido pela primeira geração da Escola de Frankfurt⁵⁰.

Erich Fromm (1900-1980) foi sem dúvida o autor que mais concretamente explorou este campo⁵¹. Todavia, não deixa de ser um facto que a concepção da *Dialektik der Aufklärung* deve bastante à hipótese segundo a qual é possível e desejável – em vista de um diagnóstico crítico da modernidade – cruzar os contributos de Marx e Freud. Visto que a abordagem desta obra é assumidamente genealógica, não poderíamos escamotear que, não esquecendo Nietzsche, estão lançados os dados de uma crítica que não se envergonhará de se tornar suspeita de constituir – na famigerada expressão de Ricœur – uma «filosofia da suspeita».

Antes de considerar esta obra e de, finalmente, penetrarmos no pensamento adorniano, cabe-nos retrazar os primórdios da chamada Escola de Frankfurt, também designada por Teoria Crítica, em relação com a actividade do Institut für Sozialforschung, em torno do qual teve inicialmente lugar a investigação de autores como Adorno, Horkheimer, Marcuse e, de um modo mais distanciado, Benjamin.

⁵⁰ De facto, a par dos contributos de Wilhelm Reich (nomeadamente em *Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse*, de 1929), o trabalho desenvolvido por Fromm, Horkheimer e Adorno (note-se que a sua tese *Der Begriff des Unbewussten in der Transzendentalen Seelenlehre* [GS 1, pp. 79-322], escrita em 1927, visa justamente relacionar a psicanálise com a fenomenologia transcendental de Cornelius, com quem trabalha nessa época) foi pioneiro no que toca ao cruzamento do pensamento freudiano com as preocupações teórico-práticas do marxismo. Para uma abordagem abrangente da integração inicial da psicanálise na Escola de Frankfurt, leia-se Martin JAY, *The dialectical imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research. 1923-1950* [1973], Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1996, pp. 87-112. Acrescente-se ainda que, de entre as teses preconizadas por Freud, o complexo de Édipo terá sido uma das que mais cedo foi problematizada (por Erich Fromm, nomeadamente) e que, já nos anos 70, a sua recusa foi um dos pontos de partida de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *L'Anti-Édipe* e *Mille Plateaux*, os dois volumes de *Capitalisme et schizophrénie* que abrem uma nova etapa no pensamento crítico inspirado em Marx e Freud (ainda que marcadamente distante de muito dos pressupostos iniciais da psicanálise freudiana).

⁵¹ Com efeito, são estudos seminais num campo de investigação delimitado pelo cruzamento entre Marx e Freud o seu artigo publicado no primeiro número da *Zeitschrift für Sozialforschung*, «Über Methode und Aufgabe einer analytischen Sozialpsychologie» (1932), e o seu ensaio «The Dogma of Christ» (1930).

Escola de Frankfurt / Teoria Crítica

O projecto filosófico inicial da que viria a chamar-se Escola de Frankfurt – à qual se veio a associar a noção de Teoria Crítica, pelo menos desde os textos programáticos escritos por Horkheimer em 1937, nomeadamente «Traditionelle und kritische Theorie»⁵² – não pode desligar-se, no que concerne aos objectivos críticos dos seus representantes e à sua tentativa de renovação da tradição marxista, do contexto histórico alemão durante a República de Weimar, ou seja, do período que medeia entre o final da 1ª Guerra Mundial, em 1918, e a chegada ao poder de Hitler, em 1933. À esquerda, com efeito, a alternativa entre o socialismo moderado e revisionista dos apoiantes da República de Weimar e a apologia incondicional da experiência soviética, deixava um cada vez maior número de intelectuais insatisfeitos.

Uma consequência desta insatisfação generalizada foi a organização da *Erste Marxistische Arbeitswoche* (Ilmenau, 1923), que reuniu em torno da discussão dos pressupostos e objectivos da teoria marxista vários intelectuais próximos desta tradição, entre os quais se contavam Felix Weil, Georg Lukács, Karl Korsch, Richard Sorge, Friedrich Pollock, Karl August Wittfogel, Bela Fogarasi, Karl Schmückle, Konstantin Zetkin e Hede Gumperz. Tratava-se de reexaminar os fundamentos do pensamento marxista (de modo autónomo das orientações provenientes da 2ª e da 3ª Internacionais), em vista de uma renovação – não necessariamente convergente com o modelo soviético –, de um dos seus propósitos cruciais, a saber, a união entre «teoria» e «praxis» em vista de uma acção revolucionária.

A ideia de criar um centro de investigação que, por um lado, pudesse fornecer um enquadramento institucional permanente ao desenvolvimento efectivo destes pressupostos de investigação e incentivar o seu prosseguimento num contexto interdisciplinar e, por outro lado, conservasse uma certa independência em relação às limitações temáticas e ideológicas inerentes ao contexto académico alemão foi avançada por Felix Weil, sendo que só graças ao apoio financeiro do pai deste, Hermann Weil, foi possível pô-la em prática. Nascia assim o *Institut für*

⁵² Cf. Max HORKHEIMER, *Traditionelle und kritische Theorie*, Frankfurt am Main, Fischer, 2005, pp. 205-259.

Sozialforschung – e, em certa medida, a Escola de Frankfurt⁵³ – cuja actividade tem início em Fevereiro de 1923, no Museu de ciência natural de Senckenberg, até à inauguração do edifício oficial do instituto (desenhado pelo arquitecto Franz Röckle) na Victoria-Allee, a 22 de Junho de 1924. O instituto acolherá o trabalho de investigadores e colaboradores das mais diversas áreas (filosofia, sociologia, economia, psicanálise), entre o quais se contam, até meados dos anos 40, além de Felix Weil e de Carl Grünberg (o primeiro director do instituto), Karl August Wittfogel, Erich Fromm, Henryk Grossmann, Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Friedrich Pollock, Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, entre outros.

Durante os primeiros anos, até Janeiro de 1931 – quando Horkheimer assume oficialmente a direcção –, a linha programática do instituto permanece nitidamente marxista e mantém a transição do capitalismo para o socialismo como um dos seus principais objectivos. Contudo, já nesta primeira fase, a ênfase na discussão de problemáticas económicas e, em geral, a admissão da dualidade entre infra-estrutura e superestrutura são vistas com cepticismo pelos membros mais novos do instituto; nomeadamente por Horkheimer que, decididamente, procurava uma reinterpretação mais profunda do legado marxista. No fundo, politicamente, tratava-se de encontrar uma via alternativa às distorções da social democracia e do bolchevismo.

A transformação do perfil teórico do instituto foi contemporânea – e não esteve alheada – de três acontecimentos centrais na história do séc. XX: (1) a

⁵³ Para uma exposição detalhada dos factores que viabilizaram financeira e institucionalmente a criação do Institut für Sozialforschung, bem como para uma apresentação da génese teórica da Escola de Frankfurt, leia-se Martin JAY, *The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research. 1923-1950* [1973], Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1996 (em particular, o Cap. 1: «The Creation of the Institut für Sozialforschung and Its First Frankfurt Years», pp. 3-40, e o Cap. 2: «The Genesis of Critical Theory», pp. 41-85). Sobre os primeiros anos da Escola de Frankfurt, leia-se também o primeiro capítulo («Au milieu du crépuscule», pp. 11-119) da que é ainda hoje, arriscamos, a obra de referência – ou, pelo menos, a mais exhaustiva – sobre a Escola de Frankfurt, Rolf WIGGERSHAUS, *L'École de Francfort. Histoire, développement, signification* [*Die Frankfurter Schule: Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*], Paris, PUF, 1993. Mais especificamente, no que concerne às transformações extremamente significativas, e não menos complexas, que marcaram a fase inicial da Escola de Frankfurt – em termos institucionais e no que diz respeito às opções teórica subjacentes à investigação desenvolvida – entre 1930 e 1945, leia-se, ainda, Helmut DUBIEL, *Theory and Politics. Studies in the Development of Critical Theory* [*Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung: Studien zur frühen Kritischen Theorie*, 1978], Cambridge / Massachusetts / London, MIT Press, 1985. Para uma abordagem afim às anteriores, e igualmente esclarecedora em relação ao desenvolvimento teórico inicial da Teoria Crítica, embora centrada nos pensamentos de Adorno e de Benjamin, leia-se ainda Susan BUCK-MORSS, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, The free press, 1977 (sobretudo os dois primeiros capítulos, pp. 1-42).

ascensão ao poder do nazismo (a par do de outros regimes totalitários de direita) e o anti-semitismo de que é inseparável⁵⁴, (2) a capacidade assimiladora do capitalismo norte-americano, ligado ao advento de uma cultura de massas e, por último, mas não menos importante, (3) a burocratização e o devir totalitário da União Soviética. Sobre este pano de fundo – e, em particular, em virtude da desilusão crescente em relação à experiência soviética –, assistir-se-á a um distanciamento cada vez mais nítido do círculo de Frankfurt em relação ao marxismo ortodoxo e, conseqüentemente, a uma alteração significativa dos pressupostos teóricos que norteavam a investigação dos membros e colaboradores do Instituto de Pesquisa Social⁵⁵.

Em síntese, no que toca ao perfil teórico-prático da Escola de Frankfurt, destacaríamos as seguintes transformações⁵⁶: (1) o abandono de um conjunto de teses marxistas ligadas ao economicismo da sua teoria social e ao determinismo da sua concepção da história (prescinde-se de teses como as da dicotomia entre infraestrutura e superestrutura, da centralidade do proletariado como sujeito universal da histórica, da consciência de classe como *critério* da crítica ou do antagonismo de classes como *chave* de leitura da história); (2) a revisão e o alargamento da «crítica da ideologia» (e, antes de mais, do próprio conceito de ideologia) que, na esteira do abandono das teses tendencialmente economicistas e deterministas a que acabamos de fazer referência, não só se abre aos contributos da psicanálise e da crítica genealógica, como assume definitivamente a sua dimensão transcendental⁵⁷ (pois a crítica das

⁵⁴ De entre os três acontecimento enunciados, este foi, sem dúvida, o que mais directamente afectou, em todos os aspectos, o percurso de vida – além de teórico – dos investigadores ligados ao Institut für Sozialforschung que, quase todos, emigraram, durante a década de 30, para os Estados Unidos da América. Sobre as atribuições deste processo, cf. Rolf WIGGERSHAUS, *op. cit.*, pp. 121-141.

⁵⁵ Helmut Dubiel caracterizou este processo como uma passagem gradual de um claro «materialismo» (1930-1937) para uma «teoria crítica» (1937-40), e desta última para uma «crítica da razão instrumental» (1940-1945). Cf. Helmut DUBIEL, *op. cit.*, pp. 11-115. Apesar das vantagens que a síntese apresentada por este autor oferece hoje ao estudioso da Escola de Frankfurt – vantagens que gostaríamos de salientar –, cabe assinalar que a distinção entre «teoria crítica» e «crítica da razão instrumental» não é clara. Ela terá vantagens, no entanto, para uma leitura retrospectiva desta primeira fase da teoria crítica (1930-1945) à luz da interpretação habermasiana deste legado (uma vez que, segundo Habermas, a forma reflexiva da teoria crítica é independente da sua concretização numa crítica da razão instrumental); Dubiel não terá sido indiferente aos pressupostos desta interpretação.

⁵⁶ Arriscamos uma caracterização geral deste processo de transformação – cuja complexidade inviabiliza *a priori* uma síntese definitiva a seu respeito – conscientes de que ela não compromete do mesmo modo todos os membros e colaboradores do instituto. Apesar de lacunar, esta caracterização terá a vantagem de fornecer as condições de inteligibilidade da concepção da *Dialektik der Aufklärung*.

⁵⁷ Uma nota sobre a expressão «assume definitivamente a sua dimensão transcendental»: *definitivamente* porque, apesar de articulada e condicionada pela «crítica da economia política», a «crítica da ideologia» já tinha, em Marx, uma dimensão transcendental (e não estaria esta presente em todos os autores por que passámos?), uma vez que se referia às condições de inteligibilidade do real que reproduzem esse mesmo real e, consciente ou inconscientemente, o justificam. Contudo, seria simplista

condições de inteligibilidade da realidade arrasta *eo ipso* a crítica das próprias condições de possibilidade da experiência real e da própria realidade); por fim, decorre de tudo isto, por um lado, (3) um recuo perante a perspectiva de uma articulação imediata entre teoria e *praxis* que, apesar de ser uma consequência privativa, permitiu e foi concomitante, por outro lado, com (4) uma radicalização do conceito de crítica de que a *Dialektik der Aufklärung* será o resultado mais eloquente.

É desta obra – escrita a quatro mãos por Horkheimer e Adorno – e do percurso filosófico adorniano, da *Dialektik der Aufklärung* (1944) à *Negative Dialektik* (1966) que nos ocuparemos agora⁵⁸.

Adorno: da *Dialektik der Aufklärung* à *Negative Dialektik*

De modo nenhum ao arrepio do que sugerimos ao introduzir o projecto crítico da Escola de Frankfurt na esteira dos pensamentos de Kant, de Hegel, de Marx, de Nietzsche e de Freud, proporemos que a *Dialektik der Aufklärung* pretende constituir, simultaneamente, uma «filosofia da história», uma «genealogia da razão» e uma «arqueologia da modernidade».

O problema de que partem os autores da *Dialektik der Aufklärung* prende-se com a tentativa de explicar «por que razão a humanidade, em vez de entrar num estádio verdadeiramente humano, se afunda num novo tipo de barbárie»⁵⁹. Sendo que a barbárie a que se referem os autores é indissociável da ascensão do nazismo, das atrocidades da 2ª Guerra Mundial e, em particular, do genocídio dos judeus, é legítimo ver no choque provocado por estes acontecimentos um dos fios condutores

– assim pensam, entre outros, Horkheimer e Adorno – considerar que as condições de possibilidade do real ou a sua matriz é exclusiva ou originariamente económica(s). O economicismo do «materialismo dialéctico» condicionava o diagnóstico crítico do real: limitava o seu alcance enquanto pesquisa transcendental. Não se trata, portanto, de abandonar uma perspectiva materialista mas de a aprofundar dialecticamente.

⁵⁸ Não deixa de ser sintomático que Wiggershaus, no seu livro sobre a Escola de Frankfurt, tenha intitulado os capítulos sobre *Eclipse of Reason*, de Horkheimer e *Eros and Civilization* de Marcuse, respectivamente, «A *Dialektik der Aufklärung* de Horkheimer» (*op. cit.*, pp. 331-337) e «A *Dialektik der Aufklärung* de Marcuse» (*op. cit.*, pp. 485-495), tendo reservado a expressão «A continuação adorniana da *Dialektik der Aufklärung*» para o capítulo dedicado à *Negative Dialektik* (*op. cit.*, pp. 581-592).

⁵⁹ *DdA*, p. 11: «[...] warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt.»

de uma obra escrita durante o exílio, no início dos anos 40⁶⁰. Contudo, o escopo desta dialéctica – na qual se vê reinterpretada criticamente a história da civilização ocidental e como que reescrita *negativamente* a *Fenomenologia do Espírito* – não se restringe ao momento presente, procurando, radicalmente, alicerçar o diagnóstico crítico da situação histórica da sociedade e da razão ocidentais numa reconstituição genealógica da dialéctica da *Aufklärung* – i.e., do processo histórico de racionalização, de desmitologização, de secularização e de emancipação, cujo dealbar remonta aos primórdios da civilização ocidental e à figura primitiva de uma dominação da natureza (*Naturbeherrschung*) pela razão.

Um dos aspectos do diagnóstico a que chega um tal empreendimento genealógico e crítico consiste na verificação de que a razão, ao longo da história – da sua própria história –, não se libertou do mito, o que significa que a *Aufklärung*, no sentido lato de um processo racional, fracassou na sua tentativa de libertar os seres humanos do medo (*Furcht*)⁶¹. Acresce ao fracasso desta tentativa que a própria *Aufklärung* se transforma numa nova mitologia quando, no quadro científico – e, porém, intrinsecamente ideológico – da modernidade, substitui a submissão primitiva e involuntária à necessidade natural por uma espécie de submissão voluntária à necessidade dos factos; o mito retornaria na idolatria positivista da objectividade, cujo ideal seria a redução do mundo a um «gigantesco juízo analítico» (*gigantisches analytisches Urteil*)⁶². O motivo daquele fracasso e desta regressão – que são, na verdade, duas faces da mesma realidade – parece remontar, segundo os autores, a uma afinidade inquietante e primitiva entre razão e dominação.

Só através da dominação da natureza pôde o homem libertar-se do terror primitivo. Ou seja, para sobreviver em face de uma natureza hostil em cujo seio o homem primitivo se sentia permanentemente ameaçado, dominar essa mesma natureza através da astúcia, da razão, da técnica e, antes de mais, dominar-se a si próprio, reprimir os instintos para escapar com sucesso aos perigos, parece ter constituído uma estratégia aparentemente inevitável. Dominação da natureza exterior

⁶⁰ Apesar de ter circulado por um círculo restrito de intelectuais numa edição de 1944, sob o título – que passaria a subtítulo –, *Philosophische Fragmente*, só em 1947 (pela editora Querido de Amesterdão) a *Dialektik der Aufklärung* conhece uma edição com uma circulação mais significativa.

⁶¹ Cf. *DdA*, p. 19: «Desde sempre que a *Aufklärung*, no seu sentido mais amplo de pensamento avançado, visa arrancar o medo dos seres humanos e instalá-los como senhores.» («Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen.»)

⁶² *DdA*, p. 44.

e interior constituem assim as duas vertentes desse entrelaçamento entre razão e dominação que, com a socialização crescente, se reuniram na dominação social do homem pelo homem.

Assim, reconstituir a dialéctica da razão revela-se uma tarefa indissociável de uma compreensão genealógica da subjectividade. Com efeito, na *Dialektik der Aufklärung* e, especialmente, na primeiro excuro: «Ulisses ou Mito e *Aufklärung*» («Odysseus oder Mythos und Aufklärung») trata-se também de apresentar uma «história primitiva da subjectividade» (*Urgeschichte der Subjektivität*)⁶³, de que Ulisses constituiria a figura mitológica por excelência. A errância deste, os perigos que enfrenta, a astúcia com que deles escapa – a que não é alheia a capacidade de se dominar, de refrear a natureza interior (o medo, a ira, a impaciência) –, todos esses aspectos do mito homérico revelam traços do processo de formação de um sujeito capaz de resistir ao domínio da natureza em virtude de ser capaz de se dominar a si próprio⁶⁴.

No centro deste processo acha-se o sacrifício – e a sua introversão: domina-se a natureza íntima, bem como se renuncia à indiferenciação primitiva entre natureza interior e exterior. À «imortalidade», que se prometia ao sacrificado, sucede a «conservação de si». Sacrificar a sua própria natureza permite fortalecer-se; tornar-se constante – ser capaz de prometer, diria Nietzsche – permite que se persista; o sacrifício das pulsões imediatas (da natureza *no* homem) revela-se a estratégia matricial da conservação de si. Em suma⁶⁵, «[a] história da civilização», tal como se vê reconstituída na *Dialektik der Aufklärung*, «é a história da introversão do sacrifício. Por outras palavras: a história da renúncia»⁶⁶.

No entanto – sendo disto paradigmático o episódio em que Ulisses e a sua tripulação passam, com êxito, ao largo das Sirenes –, a dominação da natureza, quer

⁶³ *DdA*, p. 73.

⁶⁴ Daí que, para os autores da *Dialektik der Aufklärung*, «nenhuma obra constitui um testemunho mais eloquente do entrelaçamento entre *Aufklärung* e mito do que a homérica – o texto fundamental da civilização europeia». (*DdA*, p. 63: «Kein Werk aber legt von der Verschlungenheit von Aufklärung und Mythos beredteres Zeugnis ab als das homerische, der Grundtext der europäischen Zivilisation.»)

⁶⁵ Os ecos de Nietzsche, Freud e Weber que pontuam este parágrafo e, em geral, este nosso resumo da *Dialektik der Aufklärung* justificariam por si só que tenhamos dado algum destaque a certos aspectos dos respectivos pensamentos. Tratava-se, como se compreendia e agora se confirma, de reunir as condições de inteligibilidade de um problema – de um problema crítico, arrisco, que anima transversalmente a filosofia de Adorno.

⁶⁶ *DdA*, p. 73: «Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entsagung.»

interior quer exterior, conjuga-se com a dominação de seres humanos por outros seres humano. A hierarquização das relações sociais na embarcação de Ulisses – i.e., numa frase, o facto de que a tripulação de Ulisses obedece estritamente às suas ordens e se submete ao seu domínio –, a par de que o próprio é capaz de se dominar – ainda que através de um subterfúgio (ser amarrado ao mastro) que, por outro lado, lhe confere o privilégio de gozar o canto das Sirenes – são imprescindíveis para escapar ao domínio da natureza que, nesta cena primitiva, é uma condição *sine que non* da sobrevivência de todos. No entanto, e é aqui que importa chegar, a razão leva a melhor sobre a natureza e escapa aos seus perigos pelo preço de a alienar e de naturalizar a dominação social. A cisão entre a natureza e o homem ecoa ao longo da história.

Deste mergulho retrospectivo nos primórdios da civilização – que, é certo, deu azo a críticas focadas no facto de as teses sustentadas na *Dialektik der Aufklärung* serem insusceptíveis de comprovação empírica – decorre um entendimento da imbricação entre razão e dominação nos termos do qual este não é um problema exclusivamente moderno; ou melhor, é-o – um problema moderna –, mas não exclusivamente, e é-o – o que não é pouco – no sentido em que na modernidade se assistiu a um agravamento das consequências sociais, políticas e económicas da contradição – entre razão e dominação – que constitui a matriz das sociedades modernas.

Compreende-se assim também que, na óptica dos autores da *Dialektik der Aufklärung*, o capitalismo moderno e as suas contradições não constituem uma realidade cuja negatividade pudesse ser integralmente superada pela abolição do modo de produção capitalista – como, aliás, a realidade da experiência soviética se encarregou de confirmar com crescente eloquência⁶⁷. Isto, contudo, não significa que

⁶⁷ Cabe assinalar, neste ponto, que esta é uma caracterização do projecto inerente à *Dialektik der Aufklärung* que se baseia na edição de 1947, na qual os autores prescindiram de muita da terminologia marxista que pontuava a edição de 1944 e onde o abandono de vários pressupostos da «crítica da economia política» de Marx se tornou mais visível. No entanto – para evitar equívocos de sinal oposto – talvez valha a pena citar um passo da *Negative Dialektik* em que, depois de citar uma passagem da *Deutsche Ideologie* (uma em que Marx defende que só há uma ciência, a ciência da história, e que esta se desdobra em história humana e natural), é dele que se reclama Adorno para explicitar a sua filosofia negativa (anti-hegeliana) da história, afirmando que «[a] antítese tradicional entre natureza e história é verdadeira e falsa; verdadeira, na medida em que expressa o que aconteceu ao momento natural; falsa, na medida em que reitera de modo apologetico a ocultação da compleição natural da história que a própria leva a cabo, mediante a sua reconstrução conceptual.» (ND, p. 351: «Die herkömmliche Antithesis von Natur und Geschichte ist wahr und falsch; wahr, soweit sie ausspricht, was dem Naturmoment widerfuhr; falsch, soweit sie die Verdeckung der Naturwüchsigkeit der Geschichte durch diese selber vermöge ihrer begrifflichen Nachkonstruktion apologetisch wiederholt.») A este propósito, cf., ainda, ND, p. 314, em que Adorno defende que a história universal deverá ser simultaneamente

o capitalismo não deva ser criticado enquanto tal – desde logo, porque o presente é o único ponto de partida dialecticamente legítimo da crítica –, mas que, por um lado, esta crítica deverá aprofundar genealogicamente o diagnóstico da época moderna e que, por outro lado, este diagnóstico terá de abarcar aspectos que transcendem – ainda que também propiciem – a especificidade económica do capitalismo. Eis um dos motivos por que os contributos de Marx, de Nietzsche e de Freud, para não falar de Lukács, de Weber e de Benjamin (de que ainda não falámos) podem e devem ser articulados.

Para que isto fique claro, avancemos um pouco mais na caracterização da natureza filosófica deste recuo aos primórdios da civilização. Recorde-se que a introversão do sacrifício – um motivo, antes de mais, mítico e religioso – surge como uma *condição de possibilidade* da civilização: só mediante o fortalecimento do domínio de si (que será também uma renúncia a si) e a generalização da dominação social (que será também uma renúncia ao outro) foi possível prevenir o caos, o terror primitivo, a «guerra de todos contra todos». Assim, averiguar em que medida a civilização emerge graças ao domínio racional da natureza e, antes de mais, avaliar genealógica e criticamente as consequências socioculturais do aperfeiçoamento deste domínio do mundo natural – e isto muito antes de a questão se levantar em termos ecológicos, na esteira de uma reflexão sobre a crescente hegemonia tecnológica e os seus danos para o equilíbrio natural do planeta – convida, no âmbito da «história primitiva da subjectividade» proposta na *Dialektik der Aufklärung*, a uma análise do próprio mecanismo de projecção inerente à percepção. Considere-se, a este propósito, uma passagem significativa da secção sobre o anti-semitismo («Elemente des Antisemitismus»):

Num certo sentido, toda a percepção é projecção. A projecção de impressões dos sentidos é uma herança da pré-história animal, um mecanismo cujo fim era a protecção e a alimentação, um prolongamento do órgão de combate, com o qual as espécies animais superiores reagiam ao movimento, com ou sem vontade e independentemente da intenção do objecto. A projecção é automatizada no homem como outras funções de agressão e de protecção que se tornaram reflexos. Assim se constitui o seu mundo objectivo, como

construída e negada, uma vez que é ao mesmo tempo falsa, se identificada com um sentido necessário e universal da história, e verdadeira, por reflectir a totalização real da experiência histórico-natural. Neste sentido, a filosofia da história imanente à *Dialektik der Aufklärung* constitui justamente uma tal construção/negação da história universal.

produto daquela “arte escondida nas profundezas da alma humana, cujas verdadeiras manobras dificilmente poderemos alguma vez arrancar à natureza e pôr a descoberto à nossa vista.” O sistema das coisas, o universo estável de que a ciência representa meramente a expressão abstracta é, se considerarmos de um ponto de vista antropológico a crítica do conhecimento kantiana, o produto inconsciente e realizado – como que de um utensílio animal na luta pela vida – de uma tal projecção espontânea.⁶⁸

Esta passagem é reveladora, antes de mais, na medida em que remete para Kant e, em particular, para a secção da *Crítica da Razão Pura* dedicada ao «esquematismo», em que consta a célebre referência à tal «arte escondida nas profundezas da alma humana» (B 181-182/A 141), que garantiria a mediação entre o entendimento e a sensibilidade. Ao remeter ostensivamente para esta passagem e para o problema que nela é formulado – um problema que é, como se sabe, fundamental no edifício da filosofia transcendental de Kant –, Adorno e Horkheimer não deixam margem para dúvidas acerca do carácter transcendental do problema crítico, ou seja, acerca da circunstância de estar em causa uma genealogia crítica das próprias condições de possibilidade da experiência. Noutro passo, desta vez no quadro da crítica à indústria da cultura – que, também ela, condiciona em geral a experiência dos indivíduos nas sociedades capitalistas das democracias liberais –, a referência ao esquematismo é totalmente explícita.

O desempenho que, nos termos do esquematismo kantiano, se esperava ainda dos sujeitos – a saber, relacionar de antemão a multiplicidade sensível com os conceitos fundamentais –, é usurpada ao sujeito pela indústria. Ela exerce o esquematismo como um primeiro serviço prestado ao cliente. Na alma [segundo Kant] actuaria um mecanismo secreto que prontamente prepara os dados imediatos, de modo a fazê-los caber no sistema da razão pura. O segredo foi hoje descoberto. [...] Para os consumidores não resta nada para classificar que não tenha já sido antecipado no esquematismo da produção.⁶⁹

⁶⁸ *DdA*, p. 212s: «In gewissem Sinn ist alles Wahrnehmen Projizieren. Die Projektion von Eindrücken der Sinne ist ein Vermächtnis der tierischen Vorzeit, ein Mechanismus für die Zwecke von Schutz und Fraß, verlängertes Organ der Kampfbereitschaft, mit der die höheren Tierarten, lustvoll und unlustvoll, auf Bewegung reagierten, unabhängig von der Absicht des Objekts. Projektion ist im Menschen automatisiert wie andere Angriffs- und Schutzleistungen, die Reflexe wurden. So konstituiert sich seine gegenständliche Welt, als Produkt jener “verborgenen Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten und sie unverdeckt vor Augen legen werden”. Das System der Dinge, das feste Universum, von dem die Wissenschaft bloß den abstrakten Ausdruck bildet, ist, wenn man die kantische Erkenntniskritik anthropologisch wendet, das bewußtlos zustandekommende Erzeugnis des tierischen Werkzeugs im Lebenskampf, jener selbsttätigen Projektion.»

⁶⁹ *DdA*, pp. 146s: «Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird

Reconhecer a dimensão transcendental da pesquisa levada a cabo na *Dialektik der Aufklärung* e, mais tarde, na *Negative Dialektik* é, de facto, imprescindível para compreender com rigor a radicalidade de um projecto filosófico crítico⁷⁰ que, para lá da análise desta ou daquela contradição real, enfrenta o problema geral das condições que lhe subjazem, isto é, o facto de que a realidade histórica e social existe – não *com* ou *apesar* das contradições que a caracterizam – «mas *através* da sua contradição»⁷¹.

Tentemos clarificar este ponto. As estruturas racionais, de que se revela a matriz dominadora, constituem as condições de possibilidade tanto do pensamento, quanto da experiência. É destas condições de possibilidade que se empreende a genealogia; o que pressupõe, obviamente, uma reformulação do conceito de «transcendental», que continua a denominar o plano das condições de possibilidade que mediatizam a experiência dos seres humanos, embora estas últimas deixem de ser perspectivadas como estritamente *a priori* (i.e., independentes da experiência histórica e social). Para Adorno e Horkheimer, a razão e a sociedade são as duas faces da história e considerar a sua co-determinação é imprescindível em vista de uma crítica da sociedade que se radicaliza enquanto crítica das condições de possibilidade da experiência histórica e social.

Tudo isto se conjuga no que parece ser a ambição fundamental da *Dialektik der Aufklärung*: reconstituir a dialéctica histórica e social da racionalidade (genealogia da razão), cujas estruturas constituem as condições de possibilidade da experiência, abrindo assim a via a uma crítica imanente desta mesma racionalidade e, consequentemente, da sociedade em que ela actualmente encarna (arqueologia da

dem Subjekt von der Industrie abgenommen. Sie betreibt den Schematismus als ersten Dienst am Kunden. In der Seele sollte ein geheimer Mechanismus wirken, der die unmittelbaren Daten bereits so präpariert, daß sie ins System der Reinen Vernunft hineinpassen. Das Geheimnis ist heute enträtselt. [...] Für den Konsumenten gibt es nichts mehr zu klassifizieren, was nicht selbst im Schematismus der Produktion vorweggenommen wäre.»

⁷⁰ Além de tornar explícita a radicalidade da filosofia adorniana, sublinhar a dimensão transcendental do problema crítico é também decisivo para que se compreenda – remetendo, agora, para filosofias críticas ulteriores – a afinidade da crítica adorniana da «racionalidade dominante», por exemplo, com a «arqueologia» de Foucault, com o «empirismo transcendental» de Deleuze, ou com as recentes reflexões de Rancière sobre as consequências irremediavelmente estéticas e políticas da «partilha do sensível». Em todos estes casos, o carácter transcendental da crítica é uma chave para a compreensão da sua radicalidade. Acerca da reelaboração crítica da problemática transcendental levada a cabo por estes autores, em torno dos conceitos referidos, leia-se, a título de exemplo, *L'archéologie du savoir* de Foucault, *Logique du sens* e *Différence et répétition* de Deleuze e *Le partage du sensible. Esthétique et politique* de Rancière.

⁷¹ *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66, NS IV.16, p. 20*: «[...] sondern durch ihren Widerspruch hindurch [...]»

modernidade). Tal como a razão e a sociedade são as duas faces do processo histórico, a «genealogia da razão» e a «arqueologia da modernidade» sê-lo-iam da «filosofia da história» levada a cabo na *Dialektik der Aufklärung*.

O cerne do problema com que deparamos, sublinhando o carácter transcendental da crítica filosófica da razão e da sociedade – um problema que será ainda o de *Negative Dialektik*⁷² – prende-se com a captação do núcleo lógico da «razão instrumental»⁷³ e com a possibilidade de levar a cabo a sua crítica; uma crítica que, estando ancorada num diagnóstico genealógico, não se restrinja a ele. Cabe, antes de prosseguir, explicitar que o «núcleo lógico» do problema a que acabamos de nos referimos é, na verdade, o princípio da identidade⁷⁴; o princípio, explicita-se, que – recorde-se a necessidade de conjugar as crítica da consciência subjectiva e da realidade objectiva – não é apenas a matriz lógica de uma «história primitiva da subjectividade» (*Urgeschichte der Subjektivität*), mas ainda a «forma primitiva da ideologia» (*Urform von Ideologie*):

A identidade é a forma primitiva da ideologia. [...] A ideologia deve a sua capacidade de resistir à *Aufklärung* à cumplicidade com o pensamento identificador [...]. A identidade transforma-se na instância de uma teoria da adaptação em que o objecto, pelo qual o sujeito deve regular-se, restitui ao sujeito o que este perpetrou contra ele. O sujeito deve aceitar a razão contra a sua razão. Daí que a “crítica da ideologia” não seja uma questão periférica ou interna à ciência, que se restringisse ao espírito objectivo e aos produtos do espírito subjectivo, sendo antes filosoficamente central: crítica da própria consciência constitutiva.⁷⁵

Eis como a crítica da ideologia se vê aprofundada e o seu âmbito alargado: a *Ideologiekritik* confunde-se com a crítica filosófica geral, não porque esta última se

⁷² Um problema que com certeza se levanta em muitas outras obras de Adorno, para além da *Dialektik der Aufklärung* e da *Negative Dialektik*, entre quais talvez convenha destacar *Minima Moralia*, *Drei Studien zu Hegel* e *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*.

⁷³ Nesta acepção, a «razão instrumental» mais não é senão a configuração moderna de uma razão cuja matriz é a dominação.

⁷⁴ O princípio da identidade e, associada a este, a redução do múltiplo à unidade. Cf. *DdA*, p. 24: «A unidade permanece a solução de Parménides a Russell.» («Einheit bleibt die Lösung von Parmenides bis auf Russell.»)

⁷⁵ *DN*, p. 151: «Identität ist die Urform von Ideologie. [...] Ideologie dankt ihre Resistenzkraft gegen Aufklärung der Komplizität mit identifizierendem Denken [...] Identität wird zur Instanz einer Anpassungslehre, in welcher das Objekt, nach dem das Subjekt sich zu richten habe, diesem zurückzahlt, was das Subjekt ihm zugefügt hat. Es soll Vernunft annehmen wider seine Vernunft. Darum ist Ideologiekritik kein Peripheres und Innerwissenschaftliches, auf den objektiven Geist und die Produkte des subjektiven Beschränkten, sondern philosophisch zentral: Kritik des konstitutiven Bewußtseins selbst.»

restringa a problemáticas sociais e políticas, mas porque estas são inseparáveis de uma crítica genealógica da razão. Por outras palavras, da perspectiva adorniana, não se pode isolar a crítica das contradições que atravessam o mundo moderno e contemporâneo (do fascismo e do nazismo, tanto quanto, ainda que de modos distintos, por um lado, do totalitarismo soviético e, por outro, da «cultura de massas» e das «indústrias culturais» no contexto ocidental) de uma genealogia crítica das suas condições. Além de que só mediante uma análise da cisão entre sujeito e objecto se poderá abrir a perspectiva da sua reconciliação, por menos concreta ou utópica que esta se afigure à partida⁷⁶.

Ao mesmo tempo, cabe não se restringir a um diagnóstico. Contudo, para Adorno, a passagem de um diagnóstico crítico a uma crítica que, por assim dizer, já não é apenas diagnóstico não coincide, a ver bem, com a passagem da teoria à *praxis*, no sentido imediatamente político do termo. Não é fácil, no entanto, circunscrever com precisão o intervalo correspondente ao âmbito de uma crítica que, permanecendo teórica, mas não se restringindo à tarefa de diagnóstico da genealogia, constitua uma *acção* crítica da filosofia. Talvez não estivéssemos longe de acertar dizendo que esta questão se apresenta logo no início da *Negative Dialektik*:

A filosofia, que chegou a parecer obsoleta, continua viva, porque se extraviou o instante da sua realização. O juízo sumário que a acusa de ter meramente interpretado o mundo – de se ter atrofiado também em si própria, ao resignar-se diante da realidade – transforma-se em derrotismo da razão, depois de a transformação do mundo ter fracassado.⁷⁷

⁷⁶ Cf., a este propósito, «Zu Subjekt und Objekt», *GS* 10.2, pp. 739-758. Segundo Adorno, «no seu justo lugar – e isto também do ponto de vista da teoria do conhecimento –, a relação entre sujeito e objecto residiria na consumação da paz, tanto entre os homens, quanto entre estes e o seu Outro. A paz mais não é do que a situação de um diferenciado liberto de dominação, em que os elementos diferenciados participam uns nos outros [...]». (*GS* 10.2, p. 743: «An seiner rechten Stelle wäre, auch erkenntnistheoretisch, das Verhältnis von Subjekt und Objekt im verwirklichten Frieden sowohl zwischen den Menschen wie zwischen ihnen und ihrem Anderen. Friede ist der Stand eines Unterschiedenen ohne Herrschaft, in dem das Unterschiedene teilhat aneinander.») Na *Negative Dialektik*, por outras palavras: «Assim como ela [a diferença entre particular e universal], enquanto cisão que penetra na consciência, é inseparável do sujeito – ela sulca tudo o que o sujeito pensa de objectivo – assim também ela chegaria ao fim na reconciliação.» (*ND*, p. 18: Während sie, der ins Bewußtsein gedrungene Bruch von Subjekt und Objekt, dem Subjekt unentrinnbar ist, alles durchfurcht, was es, auf an Objektivem, denkt, hätte sie ein Ende in der Versöhnung.»)

⁷⁷ *ND*, p. 15: «Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward. Das summarische Urteil, sie habe die Welt bloß interpretiert, sei durch Resignation vor der Realität verkrüppelt auch in sich, wird zum Defaitismus der Vernunft, nachdem die Veränderung der Welt mißlang.»

Eis, pois, o ponto de partida programático da «dialéctica negativa»: na esteira do fracasso da transformação do mundo – da transformação do mundo, entenda-se, tal como a concebera o Marx da 11ª tese sobre Feuerbach a que, implicitamente, se faz referência – o recuo perante a perspectiva de uma articulação imediata entre teoria e *praxis* é inevitável. Isto não se confunde com uma desistência, uma vez que é inviável insistir numa passagem à *praxis* segundo o modelo que fracassou. No entanto, se é ilegítimo acusar a filosofia de se limitar à interpretação – uma acusação que, entretanto, se revelou, ela sim, derrotista –, isso não significa que se anule a tensão para a sua realização imprevisível; seria essa tensão que a mantém viva⁷⁸.

Se encarássemos uma tal tensão como um *ponto de vista*, poderíamos dizer que o seu ângulo é restituído por um passo do final de *Minima Moralia*:

Para finalizar. – A única filosofia, por que se poderia ainda assumir a responsabilidade em face do desespero, seria a tentativa de contemplar todas as coisas, como estas se apresentariam do ponto de vista da redenção [*Erlösung*]. O conhecimento não tem outra luz que não a que brilha da redenção sobre o mundo.⁷⁹

Apesar de célebre, esta passagem é insuficiente para caracterizar o *modus operandi* filosófico de Adorno e pode, nesse sentido, fomentar certos equívocos a seu respeito⁸⁰. Em todo o caso, ela torna explícito o teor utópico da filosofia de Adorno,

⁷⁸ O abandono da perspectiva de uma articulação imediata entre teoria e *praxis* seria não tanto uma retirada quanto um recuo estratégico. Que mais não seja, ela assume a caducidade de um modelo de articulação entre teoria e *praxis*: o modelo da *orientação*, segundo o qual cabe ao *teórico* revolucionário orientar a *praxis* do proletariado e, antes de mais, contribuir para que este adquira «consciência» do seu papel histórico (enfaticamente, para que este se consciencialize de ser o sujeito da história). Trata-se de abandonar um modelo – um modelo determinista e, em larga medida, paternalista –, não aquilo que o inspira, a saber, a realização crítica da filosofia na realidade. Nestes termos, o recuo poderá abrir um espaço de experimentação de outros modelos, tanto que a relação entre teoria e *praxis* é histórica. Daí que Adorno afirme – numa passagem da *Negative Dialektik* (da secção «Verhältnis zum Linkshegelianismus») que complementa, de certa forma, o início da «Introdução» há pouco citada –, que o facto de «a teoria readquirir a sua independência é do interesse da própria prática. A relação dos dois momentos um com o outro não está de uma vez por todas decidida, mas é historicamente mutável.» (ND, 146s: «[...] daß Theorie ihre Selbständigkeit zuruckgewinnt, ist das Interesse von Praxis selber. Das Verhältnis beider Momente zueinander ist nicht ein für allemal entschieden, sondern wechselt geschichtlich.»)

⁷⁹ MM, p. 283: «Zum Ende. – Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten. Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint [...].»

⁸⁰ Por um lado, destacando o teor utópico da filosofia de Adorno, esta passagem tem a vantagem de prevenir que se interprete a sua «dialéctica negativa» como uma mera radicalização do pessimismo e do cepticismo que decorreriam da crítica genealógica; por outro lado, o tom messiânico e a referência ao conceito de redenção (*Erlösung*) abrem o flanco a que se veja esta passagem como uma espécie de mote para uma crítica filosófica que não só recua perante a *praxis* como, na esteira de um certo

ou seja, o modo como, mais do que o conceito de utopia, o espírito dela – para falar como Bloch, autor de *Geist der Utopie* –, animou o seu pensamento; e permite introduzir e enquadrar o conceito de «reconciliação» (*Versöhnung*) que assumirá uma importância indelével na sua filosofia. Parafraseando outro passo célebre de *Minima Moralia*, que o todo seja o «não-verdadeiro» (*Unwahre*)⁸¹, ou mesmo o falso, não obsta a que se possa adoptar um ponto de vista que se subtraia à falsidade. Entretanto, a questão a que há pouco aludimos permanece sem resposta: como pensar a *acção* crítica da filosofia, admitindo que ela não se restringe à sua dimensão de diagnóstico – tanto nos termos de uma filosofia da história, quanto nos de uma teoria social – e que não lhe cabe apresentar um modelo de articulação imediata entre teoria e *praxis*?

Já na *Dialektik der Aufklärung*, a possibilidade de uma crítica imanente da razão – cujo núcleo lógico é o princípio da identidade – não era alheia a uma revalorização, na esteira de Benjamin, do conceito de *mimesis*, tal como fora reelaborado por este, por exemplo, em «Über das mimetische Vermögen», em vista de uma nova concepção da relação entre sujeito e objecto. Esta era, de resto, uma das preocupações cruciais de *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, uma obra cuja importância para Adorno foi manifestamente decisiva, em virtude, desde logo, de nela se esboçar um contraste entre conhecimento (*Erkenntnis*) e experiência (*Erfahrung*), e de se associar esta última experiência a uma revelação da verdade irredutível ao conhecimento científico.

Estava em causa, como há pouco referimos, conceber a possibilidade de uma relação entre sujeito e objecto – que corrigisse mais do que infirmasse a ideia de conhecimento – que não se restringisse à dominação do segundo pelo primeiro; uma relação não coerciva, portanto, em que o pensamento não se limitasse a classificar, a subsumir, a identificar, mas se aproximasse do que visa *conhecer*, por assim dizer, assemelhando-se-lhe. A experiência da tradução de um texto para outra língua ou da interpretação musical – problemáticas que ocuparam detidamente Benjamin e Adorno

messianismo sem teologia, se recolherá gradualmente no âmbito da estética. Naturalmente, tudo isto será discutido ao longo da presente tese e, em particular, no Cap. III.

⁸¹ Cf. *MM*, p. 55: «O todo é o não-verdadeiro.» («Das Ganze ist das Unwahre.») Tal é a frase em que Adorno inverte, não sem ironia, a não menos conhecida frase de Hegel segundo a qual «a verdade é o todo.» (G. W. F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 24: «Das Wahre ist das Ganze»).

– revelaram-se pedras-de-toque privilegiadas para pensar que estaria em causa numa tal relação⁸².

A crítica imanente de uma razão alicerçada no princípio da identidade permanece, ao longo das décadas de 50 e 60, um dos objectivos centrais do projecto filosófico adorniano e a sua questão central será a de saber se será possível – por meio do que denominaríamos uma *acção crítica do pensamento sobre as suas próprias condições* –, operar uma «negação determinada» da estrutura identificadora dessa racionalidade.

Opondo-se, primeiro que tudo, ao princípio da identidade – que gera as próprias contradições⁸³ –, o projecto da «dialéctica negativa» adorniana⁸⁴ visa a captação e, concomitantemente, a libertação do «não-idêntico». Daí que a dialéctica seja, nas palavras de Adorno, «a consciência consequente da não-identidade»⁸⁵. A dialéctica é *negativa*, antes de mais, no sentido em que procura captar através do conceito o que escapa à conceptualidade⁸⁶.

A fim de elucidar os diferentes sentidos de «dialéctica negativa» e de dar conta da sua complexidade, vale a pena considerar uma passagem particularmente esclarecedora de uma sessão do seminário Adorno sobre a «dialéctica negativa» (datada de 11 de Novembro de 1965) dedicada à discussão da relação conceptual entre «teoria crítica» e «dialéctica negativa»:

Tenderia a pensar que ambos os termos, “teoria crítica” e “dialéctica negativa”, indicam o mesmo. Talvez, para ser exacto, haja a diferença de que “teoria crítica” realmente só indica o lado subjectivo do pensamento, ou seja, apenas a *teoria*, ao passo que “dialéctica negativa” restitui não só este momento, mas também a *realidade* que por aquela é encontrada; indica-se, portanto, que o processo não seria apenas um processo do pensamento [*Prozeß*

⁸² Cf. Walter BENJAMIN, «Die Aufgabe des Übersetzers», *GS* 4, 1, pp. 9-21 e Theodor W. ADORNO, *Theorie der musikalischen Reproduktion*, *NS* I, 2.

⁸³ *ND*, p. 17: «A contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade.» («Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität»)

⁸⁴ Curiosamente, apesar de a negatividade ser uma característica transversal do pensamento de Adorno, a expressão «dialéctica negativa» surge numa fase relativamente tardia do seu percurso filosófico, na esteira do projecto anti-sistemático de uma «lógica da desintegração» (*Logik der Zerfall*). Com efeito, embora tenha pontuado os seminários de Adorno desde os anos 50, só em meados dos anos 60 se transformou na divisa da sua filosofia. Cf., a este propósito, Susan BUCK-MORSS, *op. cit.*, pp. 63ss e as respectivas notas 1, 2 e 3.

⁸⁵ *Ibid.*: «Dialektik ist das consequente Bewußtsein von Nichtidentität.»

⁸⁶ Cf. *ND*, pp. 21-27, em que abundam expressões afins à que se segue: «A utopia do conhecimento consistiria em abrir o não-conceptual por meio de conceitos, sem o nivelar por eles.» (p. 21: «Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.»)

des Denkens], mas simultaneamente – em termos bem hegelianos – um processo nas coisas [*Prozeß in den Sachen*].⁸⁷

Ou seja, ao contrário do adjetivo «crítico» (em «teoria crítica»), o adjetivo «negativo» (em «dialéctica negativa») refere-se não apenas à vertente subjectiva do pensamento crítico/negativo mas também ao seu objecto. A dialéctica é negativa (1) por força da *negatividade do pensamento* (a filosofia prescinde de uma postura contemplativa em face do real e adopta, definitivamente, uma atitude crítica) e (2) em virtude da *negatividade da realidade* que critica (que não é senão o *terminus a quo* da «negação determinada»). Além disso, uma vez que a negatividade da realidade integra antagonismos e contradições, (3) só assumindo polemicamente a forma contraditória/negativa do seu objecto – isto é, adoptando um carácter paradoxal –, poderá a «dialéctica negativa», enquanto «negação determinada», corresponder às exigências de uma «crítica imanente» filosófica⁸⁸.

Assim sendo, arrisquemos uma visão esquemática do conceito de crítica inerente à «dialéctica negativa» que, muito provavelmente, não coincidirá com a que Adorno apresentaria, mas, no contexto desta dissertação, surge particularmente vantajosa, como só mais à frente se compreenderá. O projecto filosófico da «dialéctica negativa» desdobra-se, diríamos, em dois momentos. No primeiro – que envolve as duas primeiras acepções da noção de «negatividade» que há pouco distinguimos –, a «dialéctica negativa» consiste numa radicalização do diagnóstico da situação histórica da sociedade e da razão. Este projecto desenha a trajectória do pensamento adorniano da *Dialektik der Aufklärung* (1944) à *Negative Dialektik* (1966), de que também são etapas decisivas *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (1956) e *Drei Studien zu Hegel* (1963), obras em que, entre outros aspectos, se leva a cabo uma crítica imanente do idealismo alemão e se procura mostrar com este último constitui a imagem filosófica do estágio histórico da relação entre sujeito e objecto.

⁸⁷ *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, NS IV.16, p. 36s: «Ich würde denken, die beiden Termini Kritische Theorie und Negative Dialektik bezeichnen das gleiche. Vielleicht, um exakt zu sein, mit dem einen Unterschied, daß Kritische Theorie ja eben wirklich nur die subjektive Seite des Denkens, also eben die *Theorie* bezeichnet, während Negative Dialektik nicht nur dies Moment angibt sondern ebenso auch die *Realität*, die davon getroffen wird; also daß der Prozeß nicht nur ein Prozeß des Denkens sondern, und das ist guter Hegel, zugleich ein Prozeß in den Sachen selber sei.»

⁸⁸ A caracterização que aqui levamos a cabo prescinde, como se pode verificar, de uma exposição pormenorizada das várias secções da *Negative Dialektik*, optando – com resultados que julgamos serem mais vantajosos à luz do que se seguirá na presente tese – por uma exposição transversal do *modus operandi* filosófico de Adorno.

Num segundo momento – em que se cruzariam as três acepções há pouco referidas –, a «dialéctica negativa», para além de um diagnóstico crítico, visa a própria subversão crítica da racionalidade de que empreendera a genealogia. Esta segunda vertente, que, em todo o caso, permanece indissociável da filosofia da história e da teoria social adornianas – esta última confundindo-se, em vários textos de Adorno, com a «crítica da cultura» – constitui uma acção crítica da filosofia, afim a uma crítica que é tanto da sociedade quanto da razão, no sentido em que visa criticamente as próprias estruturas racionais que se cristalizaram nas práticas e nas instituições que regulam a existência social dos seres humanos. Na medida em que essas estruturas, como condições de possibilidade, como que ditam as regras da experiência humana, caberia à filosofia, por assim dizer, *desregulá-las*.

Em resumo, nos termos desta esquematização provisória, a dimensão crítica da «dialéctica negativa» teria dois momentos: por um lado, o diagnóstico genealógico da razão e da sociedade; por outro lado, a subversão crítica dessa mesma razão, com eventuais – ainda que imprevisíveis – efeitos sobre a sociedade. Este segundo momento, por sua vez, teria duas vertentes complementares: a negação *determinada* da razão identificadora e, por assim dizer, a afirmação *indeterminada* do «não-idêntico» – com consequências, como veremos, decisivas no campo da estética.

À luz do que se expôs, torna-se compreensível – sendo que esta não é tanto uma maneira de concluir este excursus sobre o conceito filosófico de crítica (ou esta sua última secção sobre a filosofia de Adorno), mas uma forma de abri-lo ao *problema estético* de que nos ocuparemos na presente dissertação – torna-se compreensível, repetimos, em que medida o carácter paradoxal do pensamento adorniano, ao contrário do afirmado por alguns críticos de Adorno – nomeadamente por Habermas – não constitui uma fraqueza, uma limitação, um défice do seu projecto crítico, revelando ao invés, segundo julgamos, a sua força⁸⁹. Na esteira desta pouco

⁸⁹ Para Habermas, como efeito – pensamos sobretudo na *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981) e em *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen* (1985) –, a crítica, tal como é levada a cabo na *Dialektik der Aufklärung* e na *Negative Dialektik*, além de proceder a uma generalização retrospectiva da «crítica da reificação» de Lukács, peca por incorrer numa «contradição performativa»: ao demonstrar que a própria razão é suspeita (racionalidade e dominação estariam imbricadas), a crítica privar-se-ia do seu próprio fundamento. A preocupação de Habermas com os fundamentos normativos da crítica conduz à recusa de uma radicalização da crítica, cujo carácter paradoxal condena. Numa frase, seria este o paradoxo: tornando-se total, visando a própria razão (problematizando os critérios racionais que servem de normas ao exercício crítico) a crítica anularia a sua pretensão de validade. Ora, neste aspecto, uma insistência nesta preocupação elide o que julgamos ser o âmago de uma crítica filosoficamente radical – como a levada a cabo por Adorno –, a saber, a

convencional hipótese interpretativa – chamemos-lhe assim – muito haveria a dizer sobre a afinidade da filosofia de Adorno com outras que se lhe seguiram (por exemplo, com a desconstrução de Derrida, com a arqueologia de Foucault, com a filosofia da diferença de Deleuze, além de com certos aspectos do pensamento de Lyotard), mas enveredar para já por estas afinidades, problematizá-las, medir-lhes o potencial mas também os limites, implicaria prolongar em excesso este já longo excurso⁹⁰.

Sugerimos apenas que, através do paradoxo, se torna pensável uma crítica filosófica que, abalando a estrutura identificadora, sistemática, totalizadora da razão, a

possibilidade de ela visar as suas próprias condições de possibilidade. Ela será, porventura, paradoxal; mas paradoxal, a bem dizer, era já a crítica como a concebia Kant, em cuja filosofia, *mutatis mutandis*, a razão comparece *paradoxalmente* como juíza e ré... Para uma perspectiva crítica acerca da recepção habermasiana de Adorno, afim àquela que aqui esboçamos, cf. Rodrigo DUARTE, «Notas sobre a “carência de fundamentação” na filosofia de Theodor W. Adorno», *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997, pp. 131-143; Robert HULLOT-KENTOR, «Back to Adorno» [1989], *Things beyond resemblance*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 23-44; e ainda Claudia RADEMACHER, *Versöhnung oder Verständigung? Kritik der Habermasschen Adorno-Revision*, Lüneburg, Dietrich zu Klampen, 1993. Em suma, segundo Claudia Rademacher, «a crítica habermasiana dirigida a Adorno baseia-se numa leitura obviamente niveladora e reducionista, assente numa petição de princípio. A crítica a Adorno pressupõe o que pretende fundar: a mudança de paradigma para uma teoria da comunicação.» (Claudia RADEMACHER, *op. cit.*, p. 108: «Das Habermasschen Adorno-Kritik liegt [...] eine offenkundig nivellierende und reduktionistische Lektüre Adornos zugrunde, die auf einer petitio principii beruht. Die Kritik an Adorno setzt voraus, was sie zu begründen vorgibt: den Paradigmenwechsel zur Kommunikationstheorie.») Nesse sentido, Habermas, segundo Rodrigo Duarte, distorce a compreensão do elemento transcendental da filosofia crítica de Adorno, que «não é a “competência comunicativa”, mas algo que lhe antecede, um desejo – racionalmente mediado – de que tudo seja radicalmente diferente do que é, o qual pode-se denominar “impulso emancipatório”, sendo a capacidade de linguagem apenas um epifenômeno seu.» (Rodrigo DUARTE, *op. cit.*, p. 138)

⁹⁰ Recordemos apenas este comentário de Lyotard: «Aquilo a que chama filosofia francesa dos últimos anos, se de algum modo ela foi pós-moderna, foi-o por acentuar – através da sua reflexão sobre a desconstrução da escrita (Derrida), sobre a desordem do discurso (Foucault), sobre o paradoxo epistemológico (Serres), sobre a alteridade (Lévinas), sobre o efeito de sentido do encontro nomádico (Deleuze) – foi-o por acentuar incomensurabilidades. [...] Quando se lê *hoje* Adorno, sobretudo textos como a *Teoria Estética*, a *Dialética Negativa*, *Minima Moralia*, tendo em mente estes nomes, é-se sensível ao que neles parece antecipar a pós-modernidade, mesmo que esta permaneça a mais das vezes reticente ou recusada.» (Jean-François LYOTARD, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 85: «Ce que vous appelez la philosophie française des dernières années, si elle a été post-moderne de quelque manière, c'est qu'elle a mis à travers sa réflexion sur la déconstruction de l'écriture (Derrida), sur le désordre du discours (Foucault), sur le paradoxe épistémologique (Serres), sur l'altérité (Lévinas), sur l'effet de sens par rencontre nomadique (Deleuze), c'est qu'elle a mis ainsi l'accent sur les incommensurabilités. [...] Quand on lit *maintenant* Adorno, surtout des textes comme *Théorie esthétique*, *Dialectique négative*, *Minima Moralia*, avec ces noms propres en tête, on est sensible à ce qu'il y a d'anticipation du post-moderne dans sa pensée, encore qu'elle reste le plus souvent réticente, ou refusée.») Esta afirmação de Lyotard talvez peque por ser demasiado genérica. Ela elenca, em todo o caso, alguns autores sobre cujas obras não será despropositado afirmar que partilham com a de Adorno algumas preocupações. Que, no entanto, só caso a caso se possam verificar, ou não, tais afinidades, prova-o o «Epílogo» desta dissertação no que toca, não por acaso, à relação entre as filosofias de Adorno e Lyotard. Sobre a relação do pensamento de Adorno com alguns destes autores – associados ao chamado, com ou sem razão, pós-estruturalismo – cf. Max PENSKY (ed.), *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, New York, State University of New York Press, 1997.

força, em virtude do movimento a que o paradoxo obriga o seu exercício, a uma abertura inédita do seu *modus operandi* – sendo que nessa abertura estaria precisamente em jogo o «teor de verdade» da filosofia. Por último, acrescentaríamos somente que o potencial crítico do paradoxo talvez o revele próximo do enigma, selando assim a afinidade que une arte e filosofia no pensamento adorniano.

PRIMEIRA PARTE

VERDADE E APARÊNCIA

Capítulo I

MATRIZES

1. RECONSTRUÇÃO DO «ESTÉTICO»

Não seria surpreendente se uma frase da *Dialektik der Aufklärung*, por que passamos já no excursus inicial, constituísse o mote de *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*: «A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Por outras palavras: a história da renúncia»⁹¹. Ao mesmo tempo, seria injusto e impreciso – até porque a redação de *Kierkegaard* precede em cerca de uma década a concepção da *Dialektik der Aufklärung* – ler a monografia sobre Kierkegaard, e a concomitante reunião de reflexões sobre a construção do «estético», como um mero complemento teórico das teses posteriormente desenvolvidas na obra escrita a quatro mãos por Adorno e Horkheimer. Um tal enquadramento genérico seria redutor, além de incorrer num anacronismo, e não daria conta do desenvolvimento inicial do pensamento adorniano. Ainda assim, é legítimo verificar que alguns dos motivos centrais da futura *Dialektik der Aufklärung* atravessam subliminarmente o *Habilitationsschrift*⁹² consagrado ao filósofo dinamarquês: a regressão mítica da razão e, no âmago desta, a

⁹¹ *DdA*, p. 73: «Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entsagung.» Para Adorno, como veremos, a dimensão sacrificial da filosofia de Kierkegaard não se restringe ao domínio ético-religioso; ou seja, não tem apenas que ver com o famigerado «salto da fé», mas determina transversalmente a sua filosofia, imiscuindo-se na condenação tácita do «estádio estético» que, por oposição ao «ético» e ao «religioso», se caracterizaria, de um ponto de vista existencial, pela imediatricidade.

⁹² A publicação de *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* teve lugar a 27 de Fevereiro de 1933. No mesmo dia, Hitler declarou o estado de emergência nacional e suspendeu a liberdade de imprensa. Quão irónica é a coincidência de datas é matéria de discussão. Para Robert Hullot-Kentor, por exemplo, a coincidência não é de todo irónica, mas inquietantemente reveladora: «*Kierkegaard: a Construção do Estético* surgiu nas livrarias a 27 de Fevereiro de 1933, o dia em que Hitler declarou emergência nacional e suspendeu a liberdade de imprensa, passando de chanceler a ditador. Inevitavelmente, as referências a *Kierkegaard* assinalam a ironia deste facto. Mas não há nada de irónico a seu respeito: *Kierkegaard* é o estudo da transformação da história em natureza, a primeira análise de Adorno da dialética do iluminismo.» (HULLOT-KENTOR, Robert, «Foreword: Critique of the Organic», in Th. W. ADORNO, *Kierkegaard. Construction of the Aesthetic*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 1989, p. xi: «*Kierkegaard: Construction of the Aesthetic* [...] appeared in bookstores on February 27, 1933, the day that Hitler declared a national emergency and suspended the freedom of the press, making the transition from chancellor to dictator. References to *Kierkegaard* inevitably note this as ironic. There is nothing ironic about it: *Kierkegaard* is the study of the unconscious reversal of history into nature, Adorno's first analysis of the dialectic of enlightenment.»)

lógica sacrificial de que a racionalidade, enquanto dominação da natureza exterior e interior, não foi capaz de se libertar ao longo da história, como vimos no «Excurso sobre o conceito filosófico de crítica».

Estes temas, imbricados com a temática geral estética que nos ocupa em primeira instância nesta tese, surgem nas entrelinhas do estudo sobre Kierkegaard, votado – nas palavras de Susan Buck-Morss⁹³ – à «liquidação do idealismo». Desde logo, portanto, tratava-se de problematizar o ponto de vista então emergente (por exemplo, na filosofia de Jaspers), segundo o qual Kierkegaard representaria uma alternativa à filosofia idealista de Hegel e à abstracção que a caracteriza. O cepticismo de Adorno quanto a esta ideia é patente ao longo de toda a obra.

Para evitar equívocos, importa sublinhar que Adorno defende, já no início nos anos 30, que uma crítica do idealismo hegeliano é necessária. Porém – e este é um dos pontos decisivos –, afigura-se-lhe altamente discutível que Kierkegaard a tenha levado a bom termo ou, sequer, que a sua filosofia se tenha libertado totalmente da abstracção idealista que critica, com razão, em Hegel. Para Adorno – antecipando uma tese do final da monografia:

Ambos os filósofos permanecem idealistas: Hegel com a definição conclusiva da existência [*Dasein*] como dotada de sentido, “racional”; Kierkegaard com a negação daquela definição, que arranca o “sentido” da existência pelo puro pensar, tão plenamente como Hegel força a sua conjunção. Em Kierkegaard, sobrepõem-se elementos ontológicos e idealistas e é o seu entrelaçamento que torna a sua filosofia tão impenetrável.⁹⁴

Kierkegaard tenderia a interiorizar a dialéctica, mantendo, todavia, intacta a violência do princípio da identidade – que, segundo Adorno, cabe criticar na dialéctica hegeliana –, lançando o anátema sobre a realidade objectiva, a sociedade, o mundo, que assim se transformam – de um modo, em última instância, abstracto e idealista – numa espécie de tabu:

⁹³ Cf. Susan BUCK-MORSS, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, op. cit., em particular, o 7º capítulo, intitulado precisamente: «The Method in Action: Liquidating Idealism», pp. 111-121.

⁹⁴ K, pp. 133s: «Idealistisch bleiben beide: Hegel mit der abschließenden Denkbestimmung des Daseins als sinnhaften, “vernünftigen”; Kierkegaard mit deren Negation, die aus reinem Denken so vollkommen “Sinn” von Dasein losreißt, wie Hegel sie zusammenzwingt. Ontologische und idealistische Elemente überdecken sich bei Kierkegaard, und ihr Ineinander macht seine Philosophie so undurchdringlich.»

Kierkegaard contempla com o termo “dialéctica” o movimento que a subjectividade realiza a partir de si e em si para readquirir o “sentido”. Esta, à partida, não pode ser concebida como uma dialéctica sujeito-objecto, pois em nenhum momento a objectividade material se torna comensurável com a interioridade.⁹⁵

Em *Kierkegaard*, coexistem pois diversos objectivos. Por um lado, trata-se de desafiar a corrente existencialista preconizada por autores que, de forma mais ou menos implícita, se inspiravam em Kierkegaard. Apesar das suas intenções declaradas, uma filosofia ancorada exclusivamente na interioridade subjectiva conteria uma dimensão essencialmente idealista que importava criticar.

Paralelamente – sendo que este objectivo, manifesto no subtítulo «Konstruktion des Ästhetischen», nos é particularmente caro no âmbito desta tese –, tratava-se de atacar a visão, que não era alheia a Kierkegaard, segundo a qual a «estética» constituiria um campo de imediaticidade subjectiva que, não estando totalmente isenta de um certo irracionalismo, caberia indelevelmente superar – uma posição que se cristalizara na doutrina kierkegaardiana dos estádios «estético», «ético» e «religioso»⁹⁶. Para Adorno, nos antípodas desta tripartição hierárquica, a dimensão estética é indissociável da verdade – uma tese que, caracterizando subrepticamente toda a tradição estética, como veremos nos próximos capítulos –, Adorno desenvolverá numa direcção, porém, irreduzível àquela tradição como, de resto, cabe ao presente estudo tornar patente.

A «liquidação do idealismo» procede – como não podia deixar de acontecer, sob pena de ceder à lógica que procura criticar – por meio de uma «crítica imanente».

⁹⁵ K, p. 46: «Die Bewegung, welche sie [Subjektivität] vollzieht, aus sich heraus und in sich den »Sinn« wiederzuerlangen, bedenkt Kierkegaard mit dem Terminus Dialektik. Diese kann von Anbeginn nicht als Subjekt-Objekt-Dialektik gedacht werden, da inhaltliche Objektivität nirgendwo der Innerlichkeit kommensurabel wird.» Sobre o carácter idealista do pensamento de Kierkegaard e a sua relação com a filosofia de Fichte, cf. K, pp. 42-46.

⁹⁶ Esta tripartição hierárquica acha-se paradigmaticamente exposta em *Estádios no Caminho da Vida* (1845) que, na esteira de outras obras de Kierkegaard (em particular, *A Alternativa* e *A Repetição*), encena uma progressão por etapas descontínuas (pois a transição dá-se mediante saltos, i.e., mediante uma radical reconfiguração dos princípios pelos quais o indivíduo, segundo Kierkegaard, de modo totalmente autónomo, orienta a sua vida): do estágio estético (cf. «In vino veritas») ao ético (cf. «Divers propos sur le mariage»), e deste ao religioso (cf. «Coupable? – Non coupable?»). Cf. Sören KIERKEGAARD, *Stades sur le chemin de la vie*, in *Oeuvres complètes* [1845], Vol. 9, Paris, Éditions de l’Orante, 1978, respectivamente, pp. 7-81, pp. 83-169, pp. 171-445.

Procura-se, por isso, recuperar o elemento de verdade que, em Kierkegaard, residiria onde este mais se julga afastado dela: na análise do estádio estético. O potencial de verdade da filosofia de Kierkegaard é resgatável, antes de mais, nas penetrantes descrições que a atravessam e onde, segundo Adorno, problemas como os da reificação e da alienação se acham, implicitamente, expostos, analisados e criticados:

Porém, a causa real no “existente” que a “situação” revela não é outra senão o conhecimento da reificação da vida social, da alienação do homem diante de uma realidade que se lhe apresenta apenas como mercadoria. Isto clarifica o princípio da relação sujeito-objecto em Kierkegaard. Na sua filosofia, o sujeito que conhece deixa de poder alcançar o seu correlato objectivo, tanto quanto, numa sociedade dominada pelo valor de troca, as coisas deixam de ser, na sua imediatividade, acessíveis aos seres humanos. Kierkegaard reconheceu a miséria [*Not*] da fase final do capitalismo que começava. Opunha-se-lhe em nome da imediatividade perdida, preservada pela subjectividade. Não analisa nem a necessidade e a lei da reificação, nem a possibilidade da sua correcção. Mas detectou – ainda que as relações sociais lhe fossem mais estranhas do que a qualquer outro filósofo idealista – a relação entre a reificação e a forma da mercadoria, numa parábola [*Gleichnis*], que só precisa de ser levada à letra, para corresponder às teorias marxistas.⁹⁷

Apesar do potencial de «mostração» e, assim sendo, de «diagnóstico involuntário» contido em certas passagens da sua extensa e multiforme obra, Kierkegaard tende a hipostasear as características que encontra, descreve e critica no mundo: toma, assim, a reificação por uma característica universal e necessária da realidade objectiva. Neste sentido, mais do que criticar a reificação do mundo, de reflectir sobre as suas condições, de analisar criticamente a sua lógica, trata-se, para Kierkegaard, de preconizar categoricamente a remoção do próprio mundo, quer dizer, o recuo à imanência subjectiva: criticar o mundo significaria, para Kierkegaard, subtrair-se a ele. Por outras palavras, se a reificação e a alienação aparecem a

⁹⁷ K, p. 59: «Der Realgrund im “Bestehenden” aber, den die “Situation” freimacht, ist kein anderer als die Erkenntnis der Verdinglichung des gesellschaftlichen Lebens, der Entfremdung des Menschen von einer Wirklichkeit, die bloß noch als Ware an ihn herangebracht wird. Das klärt den Ansatz der Subjekt-Objekt-Relation bei Kierkegaard. In seiner Philosophie kann das erkennende Subjekt sein objektives Korrelat so wenig mehr erreichen wie in einer von Tauschwerten besetzten Gesellschaft den Menschen die Dinge in ihrer “Unmittelbarkeit” zugänglich sind. Die Not des beginnenden hochkapitalistischen Zustands hat Kierkegaard erkannt. Ihr stellt er sich entgegen im Namen der verlorenen Unmittelbarkeit, die er in Subjektivität behütet. Er analysiert weder Notwendigkeit und Recht der Verdinglichung noch die Möglichkeit ihrer Korrektur. Aber er hat doch, ob auch den gesellschaftlichen Zusammenhängen fremder als irgendein anderer der idealistischen Denker, das Verhältnis von Verdinglichung und Warenform notiert in einem Gleichnis, das bloß wörtlich genommen zu werden braucht, um mit marxistischen Theorien zu korrespondieren.»

Kierkegaard como indissociáveis do mundo, é ao próprio mundo que importa, segundo o filósofo dinamarquês, escapar. Se a realidade objectiva se encontra reificada, só é legítimo supor a verdade alcançável onde aquela realidade pretensamente não penetra, isto é, na fortaleza da imanência subjectiva, imune à corrupção do mundo, aberta à experiência religiosa.

Esta imunidade do sujeito afigura-se a Adorno altamente problemática. Porém, frisar que é ilusório aspirar a uma tal pureza subjectiva constitui apenas o lado mais óbvio da argumentação adorniana⁹⁸. Com efeito, *malgré lui*, Kierkegaard permaneceria ligado à realidade objectiva. O fracasso da sua fuga ao mundo seria, paradoxalmente, a chave da sua reabilitação. O estádio estético é, por isso, o ponto de ancoragem da crítica imanente que Adorno procura levar a cabo.

Globalmente, era necessário, no que toca à «interioridade existencial», converter o modo como esta se vê conceptualmente apresentada por Kierkegaard na sua interpretação social. Para tal, Adorno constrói uma «imagem histórica», a partir de uma metáfora empregue pelo filósofo dinamarquês: o *intérieur* de um apartamento burguês de meados do séc. XIX. Interpretando esta metáfora literalmente, a análise das suas várias ocorrências daria acesso à verdade histórica da filosofia de Kierkegaard, pondo em andamento, simultaneamente, a sua crítica imanente.

Apesar de frequente na obra de Kierkegaard, a imagem do *intérieur* passará, à partida, despercebida ao leitor comum. São pequenos pormenores o que Adorno capta: o passeio caseiro de pai e filho, como se no exterior se movessem – ensejo para o comentário de Adorno: «[a]ssim passeia o *Flâneur* no quarto; a realidade aparece-lhe como [se fosse] apenas reflectida pela pura interioridade»⁹⁹ –, ou a presença de espelhos no *intérieur* – a que se refere Adorno, sugerindo que «com ele [o espelho-

⁹⁸ Não interessa a Adorno, obviamente, resolver o *suposto* problema da *pretensa* falta de sentido da existência, mas captar o sentido da própria apresentação do problema, interpretá-lo historicamente, problematizando as suas consequências (por exemplo, as implicações políticas do solipsismo ético-religioso que dele decorre). Por outras palavras, importa, na perspectiva de Adorno, considerar o «problema existencial», como um problema historicamente determinado. Isto, no entanto, não é equiparável a uma redução do *teor* de tais questões existenciais ao contexto epocal, social e cultural. Não se trata de enveredar por um relativismo histórico mas, simplesmente, de impedir que se suponha possível «reflectir sobre o “sentido da existência”» abstraindo das condições históricas e dos nexos sociais que a constituem e que permitem, em primeira instância, que sobre ela se reflecta.

⁹⁹ K, p. 62: «So geht der Flaneur im Zimmer spazieren; Wirklichkeit erscheint ihm allein reflektiert von bloßer Innerlichkeit.»

reflector, *Reflexionsspiegel*], é avançada uma imagem, na qual, contra a vontade de Kierkegaard, se condensam o social e o histórico»¹⁰⁰.

Sem nos adentrarmos de modo exaustivo na exploração adorniana desta metáfora, importa, em resumo, destacar que o *intérieur* corresponderia, na leitura de Adorno, ao momento de indiferenciação entre sujeito e objecto (entre a consciência interior do indivíduo e a realidade exterior da sociedade), fornecendo uma imagem de como se dá a experiência nessa margem em que ambos se sobrepõem e em que, em suma, o mundo social penetra, de modo insuspeito, na esfera interior do sujeito.

No *intérieur* – um espaço onde, enganadoramente, história e eternidade se confundem – teríamos uma espécie de antecâmara da pura interioridade subjectiva, o palco onde, uma vez ultrapassado o estádio ético, teria lugar a dialéctica religiosa. Mas esta dialéctica sacrificial – assim se cruzam as análises levadas a cabo em *Kierkegaard* e na *Dialektik der Aufklärung* –, que culminaria na negação de si, na anulação do eu empírico, no salto da fé (ou como se lhe queira chamar), mais não é do que uma interiorização da lógica fechada que caracteriza a dialéctica hegeliana. O seu elemento coercivo mantém-se, assim como persistem a violência do princípio da identidade e o carácter abstracto do trabalho conceptual.

No fundo, a tentativa de Kierkegaard de transcender o que considera ser o «mito» da aparência imediata e, com esta, o plano estético como um todo, condu-lo ao sacrifício do próprio corpo (da natureza *no* homem, nos termos da *Dialektik der Aufklärung*), e retém-no num reino interior mais mítico do que o primeiro. A dialéctica entronizada forma um sistema fechado, um círculo mítico, onde o sujeito abdica, a um só tempo, do corpo e do espírito crítico, em nome da experiência religiosa.

Sublinhe-se, no termo desta brevíssima passagem pelo *Habitationsschrift* de Adorno, que o filósofo procurava, com a imagem do *intérieur* não só a decifração da filosofia de Kierkegaard, a desmontagem da sua engrenagem e a consequente crítica imanente do seu projecto teorico-prático, mas também mostrar como nessa mesma imagem se iluminam, como num *flash*, as contradições que, antes de serem as da filosofia de Kierkegaard, são a da própria realidade por ele estigmatizada. Na esteira de Benjamin – e, em particular, do seu estudo sobre o «drama lutuoso» (*Trauerspiel*)

¹⁰⁰ *Ibid.*: «[...] mit ihm [Reflexionsspiegel] ist ein Bild gesetzt, in welchem gegen Kierkegaards Willen Soziales und Geschichtliches sich niederschlug.»

alemão – o «teor de verdade» de uma obra revelar-se-ia no momento da sua desintegração. A verdade implícita aos textos de Kierkegaard é assim indissociável do que nela, involuntariamente, se torna visível: não só as contradições do real – como a reificação –, mas também aquela que atravessa o gesto de recusa do mundo, o recuo à interioridade e a experiência sacrificial de um ascetismo de cunho religioso.

*

Se é certo que a irredutibilidade do âmbito «estético» à esfera do «irracional» (ou do «inautêntico») é um pressuposto da filosofia adorniana – além de constituir, como vimos, uma das teses centrais da monografia sobre Kierkegaard –, não é menos verdadeiro que Adorno recusará contundentemente o extremo oposto, a saber, a racionalização total da arte ou, noutros termos, a sua integração, sem resto, num sistema filosófico¹⁰¹.

¹⁰¹ Esta ressalva que aqui fazemos – frisando que a estética de Adorno se precaveu sempre contra uma qualquer redução da arte à filosofia –, além de preludiar a tese segundo a qual Adorno *se desvia* da oposição dialéctica em que se joga a relação entre as estéticas de Kant e de Hegel, mais do que *supera*, de um ponto de vista materialista, essa oposição – como tentaremos mostrar, nas secções subsequentes deste Cap. I («Matrizes») –, dá também ensejo a que se explicita o motivo principal por que optamos por dar início à nossa exploração da estética de Adorno com uma análise de *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Com efeito, a curta análise que fizemos desta obra permite esclarecer exemplarmente alguns dos nexos conceptuais existentes entre o projecto filosófico geral de Adorno (a cuja apresentação sintética nos dedicámos no final do «Excurso sobre o conceito filosófico de crítica») e o projecto de uma «construção do estético», animada pela tentativa de capturar o «teor de verdade» de alguns dos seus momentos, tentativa que, incidindo sobre o campo das artes, permanecerá afim às pesquisas adornianas que nos ocuparão ao longo desta dissertação. Em alternativa a determo-nos na obra sobre Kierkegaard – não enveredando de imediato pela *Teoria Estética* –, poderíamos ter dado início à nossa pesquisa, sobre a estética adorniana, por hipótese – seria uma opção que se afiguraria natural – debruçando-nos sobre a *Philosophie der neuen Musik*. Com efeito, alguns autores consideram que é nessa obra que encontramos o verdadeiro ponto de partida da estética de Adorno. É o caso de David Roberts, para quem a *Philosophie der neuen Musik* seria nada mais nada menos do que a «obra seminal da teoria estética de Adorno» (*Art and Enlightenment. Aesthetic Theory after Adorno*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 1991, p. 19: «[...] seminal work of Adorno's aesthetic theory [...]».) A sua análise, de resto, constitui a espinha dorsal do livro de David Roberts sobre as contradições e, a seu ver, o fracasso do «paradigma modernista da arte pós-moderna». Ora, o simples facto de se falar de um «paradigma modernista» permite-nos, desde logo, alertar para o que consideramos serem os equívocos que rodearam a recepção desta obra (com consequências perniciosas para recepção da estética de Adorno em geral), entre os quais destacáramos a ideia de que Adorno preconiza uma concepção *progressista* da história da música baseada no conceito de progresso (já para não falar nas leituras que tendem a resumir a obra a uma apologia de Schönberg contra Stravinsky). Começar pela *Philosophie der neuen Musik* – apesar de legítimo, além de conforme com o que comumente é ensaiado –, implicaria principiar por desfazer tais equívocos; uma tarefa que, sendo pertinente, não deixa de ser secundária no âmbito deste estudo.

Se, no que concerne à primeira exigência, Adorno é um herdeiro da tradição estética e, em particular, de Kant e de Hegel; no que toca à segunda – e para lhe fazer justiça – é imprescindível, por um lado, destacar como Adorno se posiciona criticamente diante desse mesmo legado e, por outro lado, sublinhar como tal se verifica na prática, isto é, nas numerosas explorações críticas que Adorno levou a cabo em artigos, ensaios, monografias e demais textos dedicados a obras e universos artísticos singulares. Este debate é tão mais imprescindível, quanto se pretende na presente tese esclarecer as razões por que Adorno recorre, no campo da estética, à noção de verdade e, mais concretamente, por que emprega a noção de «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*), a propósito de obras de arte concretas.

Em nenhum momento – pode avançar-se desde já – cabe à filosofia, segundo Adorno, «identificar» a verdade da arte ou de uma obra de arte. Que, porém, na estética de Adorno, não se abdique da noção de verdade, sem que tal implique uma contradição com a asserção anterior – mas certamente uma tensão, a cuja discussão não nos esquivaremos –, um tal *tour de force* só pode ser compreendido em todas as suas implicações uma vez considerada a relação da estética adorniana com a tradição estética, nomeadamente com os contributos de Kant e de Hegel e, consequentemente, somente quando a centralidade da «experiência estética» na filosofia da arte adorniana for suficientemente destacada.

É este o itinerário das páginas que se seguem, em que se visa a elucidação das «matrizes» do pensamento estético adorniano.

2. ANTECEDENTES

*A arte é a racionalidade que critica a racionalidade sem se eximir dela. [...] Teorias racionalistas e irracionais da arte falham por isso identicamente.*¹⁰²

Palimpsesto

Uma ideia a que não era alheia a monografia sobre Kierkegaard e que Adorno continuou a aprofundar ao longo de décadas até à redacção, deixada incompleta aquando da sua morte em 1969, da *Teoria Estética* é a de que a separação radical entre ciência e arte está longe de ser um facto absoluto¹⁰³. Mesmo reconhecendo que, no contexto da modernidade, a separação entre ciência e arte se afigura irreversível, não sendo legítimo abstrair dela, cabe problematizar o processo que determinou uma tal separação. A insistência na cisão seria sobretudo um indício da obsessão positivista pelos «factos», em que se manifesta a progressiva instrumentalização da razão e que se traduz num cada vez mais generalizado «empobrecimento» da experiência.

Isto, porém, não significa nem que Adorno confunda ciência e arte, nem que faça sentido generalizar um tal diagnóstico ao ponto de equiparar ciência moderna e positivismo. Trata-se antes de realçar que, para o filósofo, ciência e arte participaram num mesmo processo histórico, de cujas contradições, como sabemos, a *Dialektik der*

¹⁰² *ÄT*, p. 87: «Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen [...]. Rationalistische und irrationalistische Kunsttheorie versagen daher gleichermaßen.»

¹⁰³ Sobre a problematização adorniana da distinção sistemática, no contexto da modernidade, entre ciência e arte, leia-se o sempre esclarecedor Simon JARVIS, em particular «Art, Truth and Ideology», *Adorno. A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1998, pp. 90-123.

Aufklärung pretende constituir o diagnóstico crítico. Uma destas contradições manifesta-se justamente no positivismo que, absolutizando uma compreensão objectivista e factual do mundo, outra coisa não seria senão uma mitologia moderna, tão violenta, perigosa e contraditória como o foram as antigas; daí uma das teses matriciais da *Dialektik der Aufklärung*, segundo a qual, parafraseando Adorno e Horkheimer, o mito (*Mythos*), na antiguidade, era já *Aufklärung*, sendo que, no mundo moderno, a *Aufklärung* se transforma sub-repticiamente em mitologia (*Mythologie*)¹⁰⁴.

Se, por um lado, a emergência de um paradigma científico é um acontecimento moderno – que se acentuará, com particular intensidade, ao longo do séc. XIX –, por outro lado, cabe assinalar que é em virtude de lhe escaparem que, no contexto do pensamento filosófico, vários teóricos, críticos e filósofos – designadamente, Baumgarten (1714-1762) nas suas *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) e, mormente, na sua *Aesthetica* (1750) –, garantiram ou, pode dizer-se, conquistaram a especificidade do então incipiente campo da estética filosófica¹⁰⁵. Tratou-se de um processo complexo que envolveu quer a filosofia, quer a reflexão teórica/crítica sobre as práticas artísticas, quer estas propriamente ditas.

Ou seja, não se pode deixar de destacar que o processo intra-filosófico que conduziu à autonomia da estética foi concomitante e convergente com a progressiva autonomização das artes – das então comumente chamadas «belas artes» (a música, a pintura, a escultura, a poesia e a dança), para lá das medievais «artes liberais» (gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometria, astronomia e música) a que outrora se contrapuseram as mecânicas (que envolviam o trabalho manual e, por isso, abrangiam as artes visuais) – e, já durante os sécs. XVII e XVIII, da própria reflexão sobre temas afins às referidas «belas artes», em torno das questões do «gosto», do «sentimento», das polémicas sobre o princípio do *ut pictura poesis*, da interpretação

¹⁰⁴ Cf. *DdA*, p. 16.

¹⁰⁵ Ainda que destaquemos Baumgarten, convém assinalar que o baptismo da disciplina – que a publicação da sua *Aesthetica* representa –, não correspondeu ao princípio absoluto dos debates acerca do «sensível», do «belo» e da «arte», que se foram multiplicando desde o início do séc. XVIII, além de que a reflexão sobre estes temas não estivera ausente do mundo antigo – pense-se no *Hípias Maior*, no *Íon* ou no *Filebo* de Platão, na *Poética* de Aristóteles ou em *Enéadas* (I, 6) de Plotino. Apesar de com isto se complexificar a tradicional associação cronológica entre o início da «estética» e o ano de 1750, permanece indiscutível que a sua autonomização teórica se deu ao longo do séc. XVIII. Mais à frente, farei referência a algumas das obras que animaram este processo.

de obras clássicas, do estatuto da crítica, ou ainda do «génio» e do «sublime». Muitos autores, além de Baumgarten, contribuíram para o dinamismo dos debates em torno destes problemas.

Bastará referir obras como o *Traité du beau* (1715) de Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750) as *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), de Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), o *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design* (1725) de Francis Hutcheson (1694-1746), o *Temple du goût* (1733) de Voltaire, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), de Charles Batteux (1713-1780), *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), de Edmund Burke (1729-1797), ou ainda *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), para ter uma noção do quão diverso era o «debate estético» em torno de 1750, o ano da publicação da *Aesthetica* de Baumgarten. Ainda que por vezes contraditórias, as teorias destes autores contribuíram, sob diferentes aspectos, para um mesmo processo que conduziu à consciência da autonomia das artes (ou da arte) e da estética¹⁰⁶.

Este processo, todavia, não foi de modo nenhum linear e revestiu-se amiúde de grande ambiguidade. Na verdade, chegaram a contribuir para ele teorias que eram, sob determinados pontos de vista, opostas. Por exemplo, os debates em torno da doutrina do *ut pictura poesis*¹⁰⁷ («como pintura a poesia») – ou seja, as discussões em torno de saber se, por um lado, a poesia deve «representar» e, por outro, se a pintura deve «narrar» – não contribuíram menos para a autonomia da estética e das artes, do que a reflexão crítica de Lessing sobre o conjunto escultural *Laocoon* que visava, precisamente, superar os contra-sensos inerentes à divisa *ut pictura poesis*. Com efeito, em *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* o filósofo teria conseguido fechar, de modo convincente, a polémica em torno daquela divisa,

¹⁰⁶ Para uma visão geral do processo que conduziu à autonomização teórica da estética e sobre a sua relação com a emergência das belas artes, leia-se Paul Oskar KRISTELLER, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics* (Parts I & II), in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527 e Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46. Igualmente esclarecedores serão Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, 1997 e Gérard RAULET, (org.), *Aufklärung. Les Lumières allemandes. (Textes et commentaires)*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 415-484.

¹⁰⁷ A expressão *ut pictura poesis* («como pintura a poesia» ou «a poesia como pintura») é de Horácio e refere-se ao poder descritivo (nomeadamente, em termos de representação visual) da poesia. No Renascimento – o período a que remontam os primeiros indícios da preocupação, que mais tarde se tornaria central, com a constituição de uma ideia unificada de arte – a questão da *poesia como pintura* é invertida: importava garantir – invertendo-se assim o sentido da comparação – a capacidade narrativa da pintura. O prestígio das artes visuais – e, consequentemente, o estatuto social dos artistas – dependia de estas serem capazes de imitar *como* a poesia.

rejeitando implicitamente, através das suas análises, a sujeição das diferentes arte ao princípio da «imitação»¹⁰⁸.

Se, por um lado, o contributo de Lessing para a autonomização das artes é evidente, na medida em que, ao subtrair as diferentes artes ao paradigma da «imitação», abriu a via a um conceito moderno de arte, por outro lado, cabe assinalar que muitas outras obras, mesmo aquelas que insistiam no princípio da imitação, não foram menos importantes no contexto deste processo de autonomização. Por exemplo, um século antes, os escritos de Leonardo da Vinci – nomeadamente o *Trattato della Pittura* (1651), em que defende a recuperação do princípio do *ut pictura poesis* e, portanto, contribui para a afirmação do dogma representativo que mais tarde Lessing desconstruirá –, devem ser interpretados tendo em conta um contexto em que a poesia reinava sobre todas as restantes artes e em que a dignidade da pintura dependia de ser possível atribuir-lhe um estatuto semelhante ao da poesia, numa hierarquia determinada pelo princípio da imitação.

Tratava-se, fundamentalmente, de uma questão de prestígio, deste dependendo, em termos práticos, muitas das primeiras e mais elementares conquistas no processo de autonomização concreta das práticas artísticas, em relação à tutela do estado e da igreja¹⁰⁹. Em suma, num contexto em que a eloquência e a poesia

¹⁰⁸ A estratégia de Lessing para pôr fim ao «imperativo mimético» que norteava muitos dos debates estéticos da época consistiu, no fundo, numa subtil «redução ao absurdo» quer da ideia de que as artes são comparáveis, nos termos da divisa do *ut pictura poesis*, pelo facto de imitarem, quer da tese segundo a qual é desejável que assim seja. Lessing propõe que se considere um paradigma escultórico clássico: a boca de Laocoon permanece semi-cerrada, como se Laocoon gemesse, embora ele devesse gritar na situação *representada*. No entanto, como é óbvio, seria absurdo censurar os autores daquele conjunto escultórico (Agesandro, Atenodoro e Polidoro, segundo Plínio) pelo facto de a boca de Laocoon estar apenas semi-cerrada e não aberta (como acontece, quando se grita). Se assim não é, ironiza Lessing, «deixem-no gritar e observem»; o resultado afigura-se-lhe previsível: «a boca meramente escancarada – abstraindo de quão grotesco e repelente ficaria o resto do rosto depois de ser assim deformado – é uma mancha, em pintura, e uma cavidade, em escultura, as quais produzem o efeito mais repugnante do mundo.» (G. E. LESSING, «Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie», *Gesammelte Werke*, vol. 5, Aufbau-Verlag, Berlin / Weimar, 1968, p. 25: «Man lasse ihn schreien, und sehe. [...] Die bloße weite Öffnung des Mundes, - bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, - ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.») E assim, segundo Lessing, caberá reconhecer que cada arte tem o seu modo de expressão autónomo. Nem a escultura ou a pintura *devem* narrar à maneira da poesia; nem a poesia *deve* representar à maneira das artes visuais.

¹⁰⁹ Convém ser cauteloso na interpretação do emprego, neste contexto, da palavra «prestígio». Não se trata propriamente de obter uma «distinção» ou um «privilégio», mas, antes de mais, de conferir uma certa dignidade às práticas artísticas – distinguindo o seu teor do carácter meramente utilitário das «artes mecânicas» –, e de garantir-lhes um mínimo de autonomia (por contraste, desta vez, com as «artes liberais» de carácter científico). É portanto necessário evitar o anacronismo que consistiria em interpretar o processo de autonomização das artes como uma estratégia de «distinção», na esteira da sociologia de Bourdieu.

estavam à cabeça das antigas «artes liberais», a capacidade representativa da pintura (integrada no sistema das «belas artes») constituía uma condição do seu «prestígio» e, a médio prazo, da progressiva autonomização das artes, baseada numa concepção unificada das artes sob o princípio da imitação. Sintomática deste processo – e paradigmática no que toca à teorização do «belo», da «imitação» e do «génio» – é a obra já referida de Charles Batteux, cujo título é assaz explícito no que diz respeito ao projecto que o caracteriza: *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746). O princípio a que se refere Batteux é, com efeito, o princípio da imitação a que o autor faz referência, desde logo, num passo importante do prefácio à sua obra, em que se cristalizam alguns dos problemas que discutimos:

Contudo, o princípio da imitação que o filósofo grego [Aristóteles] estabelece para as belas artes chamou a minha atenção. Apercebera-me da sua adequação à pintura, que é uma poesia muda. Aproximava-o das ideias de Horácio, de Boileau, e de alguns outros grandes mestres. Acrescentava-lhe várias características extraídas de outros autores sobre este assunto; a máxima de Horácio revelava-se através do exame correcta: *ut pictura poesis*. Verificava-se que a poesia era em tudo uma imitação, tal como a pintura. Mas ia mais longe; tentava aplicar o mesmo princípio à música e à arte do gesto, e fiquei surpreendido por aquele princípio se adequar tão bem a estas artes.¹¹⁰

Não se julgue que, por apresentarmos resumidamente a conjuntura sociocultural que enquadrou o processo de autonomização das artes e da estética, privilegiemos uma concepção historicista da arte, baseada no estabelecimento de uma fronteira clara que assinalaria o limiar da modernidade. Neste contexto, o facto de termos dado algum destaque aos debates em torno do princípio da imitação não vincula a nossa pesquisa à dicotomia «pré-modernidade» / «modernidade», nem a torna refém de algumas simplificações que esta dicotomia por vezes arrasta.

Mesmo Jacques Rancière, em cujas mais recentes obras (desde os anos 90 do séc. XX) se assiste a uma forte problematização da pertinência do conceito de

¹¹⁰ Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746], in http://fr.wikisource.org/wiki/Les_beaux-arts_réduits_à_un_même_principe. «Cependant le principe de l'imitation, que le philosophe grec [Aristóteles] établit pour les beaux arts, m'avait frappé. J'en avais senti la justesse pour la peinture, qui est une poésie muette. J'en rapprochai les idées de Horace, de Boileau, de quelques autres grands maîtres. J'y joignis plusieurs traits échappés à d'autres auteurs sur cette matière ; la maxime de Horace se trouva vérifiée par l'examen : *ut pictura poësis*. Il se trouva que la poésie était en tout une imitation, de même que la peinture. J'allais plus loin : j'essayais d'appliquer le même principe à la musique et à l'art du geste, et je fus étonné de la justesse avec laquelle il leur convenait.»

modernidade – e, por arrasto, do de pós-modernidade –, não deixou de realçar a prevalência histórica do princípio representativo (assente no princípio da imitação e nas hierarquias com que este é analogicamente solidário) até, sensivelmente, ao séc. XVII, tendo mesmo avançado a tese segundo a qual mais pertinente do que o estabelecimento de uma fronteira entre «modernidade» e «pré-modernidade» é o reconhecimento de três regimes de identificação das artes: o «ético», o «representativo» e o «estético». No entanto, note-se que, para Rancière, estes regimes relevam de uma determinada «partilha do sensível», cujas condições e efeitos estéticos não se restringem ao âmbito das artes, sendo afins a uma determinada organização hierárquica da experiência política e social. Um passo de *Le partage du sensible*, em que Rancière descreve sucintamente o regime representativo (ou poético), é particularmente elucidativa a respeito do que está em jogo nestes «regimes»:

Denomino este regime *poético* no sentido em que identifica as artes – o que a época clássica chamará as “belas-arts” – no seio de uma classificação das maneiras de bem fazer e apreciar as imitações. Denomino-o *representativo*, na medida em que é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza estas maneiras de fazer, de ver e de julgar. Mas, uma vez mais, a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes de mais, a dobra na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento da arte, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, simultaneamente, o que autonomiza as artes, mas também o que articula esta autonomia com uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. É o que eu evocava há pouco a propósito da lógica representativa. Ela entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais [...].¹¹¹

Posto isto, torna-se claro que a emergência da estética filosófica e a concomitante autonomização das artes nos interessam nesta secção na medida em que

¹¹¹ Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 30: «J'appelle ce régime *poétique* au sens où il identifie les arts – ce que l'âge classique appellera les “beaux-arts” – au sein d'une classification des manières de bien faire et d'apprécier les imitations. Je l'appelle *représentatif*, en tant que c'est la notion de représentation ou de *mimesis* qui organise ces manières de faire, de voir et de juger. Mais, encore une fois, la *mimesis* n'est pas la loi qui soumet les arts à la ressemblance. Elle est d'abord le pli dans la distribution des manières de faire et des occupations sociales qui rend les arts visibles. Elle n'est pas un procédé de l'art mais un régime de visibilité des arts. Un régime de visibilité des arts, c'est à la fois ce qui autonomise des arts mais aussi ce qui articule cette autonomie à un ordre général des manières de faire et des occupations. C'est ce que j'évoquais tout à l'heure à propos de la logique représentative. Celle-ci entre dans un rapport d'analogie globale avec une hiérarchie globale des occupations politiques et sociales [...]»

– coevas ao que Rancière considera ter sido a passagem do regime representativo para o regime estético – ocorreram no contexto de conquistas historicamente associadas ao impulso emancipador da *Aufklärung* europeia, de meados do séc. XVII a meados do século XIX. É este impulso emancipador que importa sublinhar e que, repitamos, justifica que nos tenhamos detido na consideração daqueles processos históricos.

*

Acrescentaremos a este enquadramento histórico alguns esclarecimentos de natureza filosófica mais circunscrita. Apesar de não fazer sentido estabelecer uma dicotomia entre uma forma «histórica» e uma forma «filosófica» de abarcar o fenómeno da autonomização das artes e da estética – e não é disso que se trata –, parece-nos pertinente a inclusão das notas que se seguem por dois motivos: em primeiro lugar, porque este «escólio» permitirá contextualizar, de um ponto de vista conceptual, um conjunto de questões subjacentes às proposições estéticas de Adorno; em segundo lugar, porque se contribuirá, mais especificamente – considerando a economia geral da tese –, para tornar nítido o contraste entre a Primeira e a Segunda Partes. Isto porque – antecipando um pouco o que se seguirá – estará em causa, já na Segunda Parte, reescrever este «escólio» no contexto da exploração do emaranhado de problemas ligados ao «carácter enigmático» das obras de arte.

Escólio (I): Sobre a clareza confusa da arte.

A definição com que se inicia *formalmente* a tradição estética é célebre. Ela constitui, de resto, o ponto de partida da *Aesthetica* de Baumgarten publicada em 1750:

§ 1 AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.

§ 1 DIE ÄSTHETIK (Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.¹¹²

Ou seja, a estética é a «ciência do conhecimento sensível», sendo também «teoria das artes liberais, gnoseologia inferior, arte do belo pensar, arte analógica da razão». Cruzemos dois pormenores: apesar de inferior, o conhecimento sensível seria análogo ao conhecimento racional. Ou seja, no âmbito do que cabe investigar racionalmente caberá, doravante, o incluir o vasto domínio da sensibilidade.

A teorização levada a cabo por Baumgarten apoia-se, muito precisamente, em duas distinções leibnizianas a que importa fazer menção: (1) a distinção entre conhecimento obscuro (*dunkel*) e claro (*klar*) e (2), no âmbito do conhecimento claro, a distinção entre conhecimento confuso (*verworren*) e distinto (*deutlich*). A inovação de Leibniz que aqui nos interessa – por prescindir da indiferenciação entre clareza e distinção exigidas, a um só tempo, por Descartes – consiste no desdobramento do conhecimento claro, em conhecimento claro e distinto, por um lado, e conhecimento claro embora confuso, por outro¹¹³. Recordemos o sentido preciso destas distinções.

Um conceito claro (para Descartes, Leibniz ou Baumgarten) é aquele que permite o reconhecimento do objecto a que o conceito se refere. Se fosse obscuro, o conceito não só não permitiria o reconhecimento do objecto, como nem sequer mereceria, em rigor, o título de conceito. Obscuro é o espaço do vago, do contingente e, no limite, do irracional. A distinção entre a obscuridade e a clareza traça a fronteira entre o que cabe ou não investigar no âmbito da pesquisa racional a que a filosofia se dedica.

¹¹² Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Ästhetik* [1750], trad. alemã de Dagmar Mirbach, Hamburg, Felix Meiner, 2007, p. 11.

¹¹³ Nas palavras de Leibniz: «O conhecimento é, pois, ou *obscuro* ou *claro* e o conhecimento claro, novamente, ou *confuso* ou *distinto*, o conhecimento distinto, porém, é ou *inadequado* ou *adequado* e [este], do mesmo modo, ou *simbólico* ou *intuitivo*; se, porém, o conhecimento é simultaneamente adequado e intuitivo, então, atingiu a máxima perfeição.» (Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, «Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen», in *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, p. 32-33: «Die Erkenntnis ist also entweder *dunkel* oder *klar* und die klare Erkenntnis wiederum entweder *verworren* oder *deutlich*, die deutliche Erkenntnis aber entweder *inadaequat* oder *adaequat* und gleichfalls entweder *symbolisch* oder *intuitiv*; wenn aber die Erkenntnis zugleich adaequat und intuitiv ist, so ist sie am vollkommensten.») Como vemos, a distinção entre «clareza» e «distinção» abre uma série de pares conceptuais. Contudo, como se compreenderá, debruçar-nos-emos apenas sobre o primeiro e o segundo pares, uma vez que são as noções de «claro», «distinto», «obscuro» e «confuso» que mais directamente dizem respeito aos problemas estéticos que nos interessa explorar.

No campo do conhecimento claro, no entanto, um conceito só seria distinto se, além de permitir o reconhecimento dos objectos a que se refere, possibilita a identificação das características que definem esse conceito, conduzindo a uma sua «definição nominal». Ao conceber a possibilidade de conceitos que, embora claros, não sejam distintos, mas confusos – de conceitos, por outras palavras, confusamente claros –, Leibniz abre o espaço a uma investigação racional acerca do que não pode ser definido, ou seja, de coisas como «cores, odores, sabores, e outros objectos específicos dos sentidos e suficientemente claros» que distinguimos, porém, «com base no simples testemunho dos sentidos e não com base em características enunciáveis»¹¹⁴.

Este será, a breve trecho, o âmbito da estética que, na filosofia de Baumgarten, abarca não só as «belas-artes» – não se trata apenas de desenvolver uma teoria do belo ou do gosto, à semelhança de muitos outros textos da época – mas também a experiência sensível em geral. Com efeito, para Baumgarten, razão e sensibilidade não constituem domínios separados da experiência humana, pelo que há que distinguir as verdades metafísicas – a adequação do pensamento *ao objecto* – das verdades «estético-lógicas» (§ 423-424) – a adequação da coisa e da sua representação *no sujeito*. Verdadeiro – de uma perspectiva filosófica – seria doravante *também* o que, no domínio estético, não pode ser definido.

Ao longe, a ideia de uma «clareza confusa» parece ecoar na tentativa, decisiva para Adorno, de captar o «teor de verdade» de obras de arte – tentativa que, como tentaremos explicitar de forma casa vez mais pormenorizada ao longo da Primeira Parte desta dissertação, singulariza a estética de Adorno – sendo que o carácter de uma tal verdade, no entanto, seria justamente – empregando uma expressão de Jarvis – «não-proposicional»¹¹⁵. Assim se torna manifesto o nexó que julgamos existir entre

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 32-35: «[...] Farben, Gerüche, Geschmacksempfindungen, und andere den Sinnen eigentümliche Gegenstände hinreichend klar und unterscheiden sie voneinander, aber auf Grund des einfachen Zeugnisses der Sinne, nicht jedoch auf Grund aussagbarer Kennzeichen.»

¹¹⁵ Eis um passo inicial do capítulo sobre arte, verdade e ideologia, incluído em *Adorno. A Critical Introduction* de Simon Jarvis: «Adorno pretende que a teoria desafie esta separação [entre arte e ciência] mostrando que a arte tem um conteúdo cognitivo, embora este não se possa extrair, de um modo banal, por meio de uma série de proposições. Este capítulo analisa mais pormenorizadamente o que poderá significar falar da arte como tendo um conteúdo cognitivo com um carácter não-proposicional» (Simon JARVIS, *Adorno. A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1998, p. 90: «Adorno wants aesthetic theory to challenge this separation by showing that art has a cognitive content, albeit a content which cannot in any simple way be extracted in a series of propositions. This chapter

toda a tradição estética e a reflexão adorniana (embora tal nexos, como também veremos, não permita caracterizá-la exaustivamente).

A esta luz, esta secção assemelha-se à decifração de um palimpsesto.

Contradições da autonomia

Sublinho que não foi aqui o lugar para reconstituir de modo exaustivo os processos teóricos, históricos e socioculturais que conduziram à autonomia do campo das artes e da reflexão estética. Em contrapartida, tratou-se de sugerir que – verificando-se que estes processos participaram, no quadro sociopolítico do séc. XVIII, no projecto emancipador da chamada *Aufklärung* –, Adorno é um herdeiro, ainda que crítico, desta tradição. E é-o, antes de mais, pois no seu pensamento se reflectem as contradições que a conquista da autonomia da(s) arte(s) e da estética acarretou. Esta será uma questão que atravessará toda a Primeira Parte, em torno da articulação dos conceitos de «verdade» e de «aparência», e que gostaríamos de delinear desde já.

A contradição a que nos referimos verifica-se, desde logo, entre o impulso emancipador que anima e sustenta o processo de autonomização das artes (do Renascimento ao séc. XIX) e da estética (sobretudo, durante o século XVIII), e a tendencial neutralização desse mesmo impulso que decorre da conquista dessa autonomia, por força da institucionalização que a acompanha e cristaliza. Marc Jimenez – cujo trabalho tem incidido fortemente sobre a filosofia adorniana – apresentou esta contradição (num livro, porém, dedicado à estética em geral, e não à de Adorno em particular), nos seguintes termos:

A autonomia da arte e a autonomia da estética – que, nunca se realizando, permanecem projectadas – podem perfeitamente, mesmo na sua situação precária, virar-se contra os interesses de ambas. A palavra esfera, que serve por vezes para designá-las, é ela própria equívoca: a esfera é delimitação, território, mas também refúgio. Este refúgio protege-as da

looks in more detail at what it could mean to speak of art as having a cognitive content with a non-propositional character.») Cf. também Gerhard RICHTER, «Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno» in Gerhard RICHTER (ed.), *Language Without Soil. Adorno and the Late Philosophical Modernity*, New York, Fordham University Press, 2010, pp. 131-146.

realidade exterior, ao mesmo tempo que preserva esta mesma realidade dos ataques que as obras poderiam dirigir contra ela.¹¹⁶

Adorno dirá, expressando de modo enfático a resistência das práticas artísticas à eventual neutralização do seu potencial crítico, que a arte constitui a «antítese social da sociedade» (*gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft*)¹¹⁷. Apesar de autónoma – ou melhor, em virtude de, paradoxalmente, se ter autonomizado –, a arte é radicalmente crítica¹¹⁸.

Apesar de representativa, a frase de Adorno que acabamos de citar não basta para esclarecer em toda a sua complexidade o problema com que se confronta Adorno, pelo que convém aprofundar historicamente o tema da autonomia estética e das suas contradições. A tensão ou a ambiguidade¹¹⁹ entre a autonomização da *esfera estética* a neutralização do impulso emancipador que a anima surgem na obra de Adorno como uma contradição que ameaça *historicamente* a própria existência da arte e, *a fortiori*, da estética filosófica. As primeiras páginas da *Teoria Estética* são, de resto, dedicadas a este conjunto de problemas:

¹¹⁶ Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 93: «L'autonomie de l'art et l'autonomie de l'esthétique – certes jamais réalisées et toujours en projet – peuvent fort bien, même dans leur état précaire, se retourner contre les intérêts de l'un et de l'autre. Le mot sphère, qui sert parfois à les désigner, est lui-même équivoque: la sphère est délimitation, territoire, mais aussi refuge. Ce refuge les protège de la réalité extérieure, tout en préservant cette même réalité des attaques que les oeuvres pourraient diriger contre elle.»

¹¹⁷ *AT*, p. 19

¹¹⁸ Com efeito, o carácter paradoxal da autonomização da «esfera estética» pode ser apresentado de diversas formas. Considerando, especificamente, a filosofia de Adorno, foi talvez Christoph Menke quem melhor conceptualizou a tensão entre o impulso crítico da arte e a neutralização eventual desse impulso decorrente do isolamento de uma «esfera estética»: esta tensão assumiria a forma – seguindo a sua conceptualização levada a cabo em *Die Souveränität der Kunst* – de uma aporia entre a «soberania» e a «autonomia» da arte. Para este autor, porém, a soberania da arte (o seu potencial crítico) não se opõe à «autonomia» da estética e das práticas artísticas, uma vez que esta última constituiria – tal é o *tour de force* proposto por Menke – não um entrave ou uma condicionante da sua «soberania», mas uma sua condição de possibilidade, na medida em que se entende aquela soberania como um processo de subversão da razão, cuja negatividade Menke considera afim ao da desconstrução de Derrida. Retomaremos, mais pormenorizadamente, a análise do contributo decisivo deste filósofo para a receção da estética de Adorno no Cap. III, em que discutiremos a «antinomia da aparência estética» e estaremos em melhores condições de esclarecer definitivamente o estatuto paradoxalmente social e anti-social da arte.

¹¹⁹ Assim se lhe refere Jimenez, noutro passo do mesmo livro: «Mas esta autonomia também é ambígua neste ponto: a arte e a estética reivindicam-na e recusam-na ao mesmo tempo. Reivindicam-na para poder fixar elas próprias as regras do jogo, sem coerção exterior, ao abrigo dos remoinhos da realidade. E recusam-na dado que uma esfera estética plenamente liberta da realidade torna a arte inútil, puramente decorativa, votada unicamente a uma função recreativa.» (Marc JIMENEZ, *op. cit.*, p. 126: «Mais cette autonomie est là aussi ambiguë: l'art et l'esthétique la revendiquent et la refusent à la fois. Ils la revendiquent afin de pouvoir fixer eux-mêmes les règles du jeu, sans contrainte extérieure, à l'abri des remous de la réalité. Ils la refusent aussi car une sphère esthétique pleinement affranchie de la réalité rend l'art inutile, purement décoratif, voué uniquement à une fonction récréative.»)

Tornou-se uma evidência que já nada do que se refere à arte é evidente, nem em si, nem na sua relação com o todo; nem sequer o seu direito à existência. [...] Pois a liberdade absoluta na arte, que é sempre a de algo particular, entra em contradição com a situação perene de ausência de liberdade no todo. Neste, o lugar da arte tornou-se incerto. A autonomia que ela alcançou, após se ter livrado da sua função de culto e dos seus substitutos, nutria-se da ideia de humanidade. Quanto menos a sociedade era humana, mais ela se deteriorava. Desvaneceram-se na arte, por força da lei do seu próprio movimento, os constituintes atribuídos ao ideal de humanidade. Decerto, a sua autonomia continua a ser irrevogável. Fracassaram todas as tentativas de, através da sua função social, restituir a arte àquilo de que duvida e sobre o qual exprime dúvidas. Mas a autonomia começa a exhibir um momento de cegueira.¹²⁰

Esta passagem inicial contém várias pistas de reflexão. Consideremos, para já, a questão que nos trouxe até ela. A contradição a que nos referíamos radicaliza-se historicamente: para Adorno, a precariedade da autonomia prende-se não só com o efeito neutralizante que o isolamento de uma esfera estética implica potencialmente, mas também com o esboroamento do sentido da arte – pelo menos numa acepção humanista, moderna e *esclarecida* –, decorrente do fracasso da modernidade. Noutros termos, com a barbárie em que a modernidade desembocou – i.e., com a manifestação obscena das contradições imanentes à história da civilização ocidental que as atrocidades da 2ª Guerra Mundial sinalizam –, desmorona-se o ideal de humanidade que a *Aufklärung* proclamara e, com ele, cai também por terra o fundamento da autonomia da arte, outrora dado como evidente¹²¹.

No entanto, para Adorno, um tal «impulso emancipador» permanece aceso tanto na filosofia quanto na arte, cuja autonomia convém não sacrificar – a menos que

¹²⁰ *ÄT*, p. 9: «Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht. [...] Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch einem Partikularen, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen. In diesem ist der Ort der Kunst ungewiß geworden. Die Autonomie, die sie erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität. Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde. In der Kunst verblaßten kraft ihres eigenen Bewegungsgesetzes die Konstituentien, die ihr aus dem Ideal der Humanität zugewachsen waren. Wohl bleibt ihre Autonomie Irrevokabel. Alle Versuche, durch gesellschaftliche Funktion der Kunst zurückzuerstatten, woran sie zweifelt und woran zu zweifeln sie ausgedrückt, sind gescheitert. Aber ihre Autonomie beginnt, ein Moment von Blindheit hervorzukehren.»

¹²¹ Está em causa – importa não esquecer – uma perda aguda de evidência da arte e não um seu suposto «fim». Tal como o da história, o fim da arte, proclamado como um facto, é estranho a Adorno que, nunca se conformando com a evidência apaziguadora do «fim», procurou sempre pensar em que medida a arte escapa, mesmo se *in extremis*, a cessar. Voltaremos a esta questão no § 4 deste Cap. I.

se pretenda eliminar, por ser incapaz de prevenir a barbárie, aquele espaço em que, apesar de tudo, surgem focos de resistência ao seu alastramento. A situação é intrinsecamente contraditória e não é possível desvencilhar-se de tais dificuldades pela teoria, cabendo a esta, muito pelo contrário, enfrentá-las. Certo é, pois, que tais contradições penetram irremediavelmente na «esfera estética» e que a arte se confronta com a sua *impossibilidade*. Esta, contudo, não tem outro sentido, para Adorno, senão o de um repto lançado à radicalidade do seu permanente devir possível¹²².

É fútil, portanto, confundir a contundência do tom adorniano com os lamentos dos que temem nostálgicamente o fim da arte ou com a intransigência pretensiosamente revolucionária dos que o consideram inevitável ou até desejável. Para Adorno, a questão não se apresenta a partir dos discursos sobre a arte e o seu destino, ou a partir das intenções de teóricos, filósofos ou historiadores da arte a seu respeito, mas a partir do próprio devir histórico da arte – um devir, aliás, insusceptível de síntese e irremissível para um núcleo original pretensamente essencial. Porquanto a arte, assim no-lo reitera Adorno, «não é o que desde sempre teve de ser, mas aquilo em que se tornou»¹²³. Os problemas a que se refere Adorno são formulados a partir de uma experiência da arte que não recua perante as consequências mais extremas, ainda que jamais definitivas ou dogmáticas, do que pensar historicamente a arte implica.

*

¹²² Neste sentido, não foi por defender uma posição catastrofista que Adorno afirmou, no final dos anos 40, que «é bárbaro escrever um poema depois de Auschwitz» («Kulturkritik und Gesellschaft», *Prismen*, GS 10, 1, p. 30: «[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...]»), mas por se recusar a ver em Auschwitz mais um acontecimento histórico, cujo teor – pesasse embora a sua monstruosidade – em nada afectaria os fundamentos da cultura ou a razão de ser da arte e de se escrever poemas... Nesse sentido, mais pertinente do que averiguar se Adorno reitera – quando afirma, em «Engagement», que não pretende atenuar aquela posição (cf. «Engagement», *NzL*, p. 422) – ou se infirma, anos mais tarde, este seu ponto de vista – quando escreve, na *Dialéctica Negativa*, que «talvez tenha sido errado afirmar que não se possa escrever poemas depois de Auschwitz» (*ND*, p. 355: «[...] mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben [...]») –, é notar que, para Adorno, a própria impossibilidade se transformou, paradoxalmente, na condição de possibilidade da escrita poética; pelo que a questão não se joga, de modo nenhum, ao nível da proclamação de um interdito.

¹²³ *ÄT*, p. 522: «Sie [die Kunst] ist nicht, was sie von je soll gewesen sein, sondern was sie geworden ist.»

Em suma, se é verdade que a estética adorniana está ancorada no projecto emancipador da *Aufklärung*, também é manifesto, contudo, que nele se avança um pensamento crítico radical da sociedade e da razão modernas que problematiza a tradição «iluminista». Mais do que uma entre outras esferas da racionalidade moderna, a arte constituiria um lugar ambigualmente autónomo¹²⁴, no interior da modernidade, no qual se gera a possibilidade de uma sua crítica imanente radical. O ponto decisivo nesta questão, que permite estabelecer a ponte entre o processo de autonomização das artes e da estética e a filosofia Adorno, reside na interpretação deste espaço de autonomia – que então se conquistava –, não como uma absolutização do campo das artes – arredadas do que, pretensamente, lhes seria alheio –, mas como a construção de um espaço de liberdade artística, desvinculado das tutelas religiosas, políticas e sociais, i.e., liberta de funções de culto, de representação, ou de divertimento, que permanece em tensão com um mundo irreconciliado. Trata-se, portanto, de uma *liberdade* que se procura tornar cada vez mais *livre*, cujo exercício concreto, a criação artística, só abstractamente poderia ser separado do gesto emancipador que conduziu à sua autonomia.

Este debate conduz-nos às duas secções que se seguem, nas quais exploraremos a relação da estética adorniana com as de Kant e de Hegel. Adorno, como temos vindo a sugerir, é um herdeiro da tradição estética, sendo que, ao mesmo tempo, a crítica de modo imanente. Se isto é válido no que toca aos autores a que nos referimos nesta secção, é-o ainda mais em relação às filosofias de Kant e de Hegel.

Que assim seja – e este ponto é de extrema importância no contexto da apresentação das «matrizes» da estética adorniana – não significa que Adorno procure levar a cabo uma espécie de *Aufhebung* da contradição que liga a «estética» de Kant e a «filosofia da arte» de Hegel. Pois, se a dialéctica, tal como a concebeu Adorno, como «dialéctica negativa», tem como núcleo a ambição de, a partir de uma crítica imanente e da aplicação do princípio da «negação determinada», não se limitar à reafirmação dialéctica, num terceiro momento, do negado anteriormente pela crítica, isto também deve ter consequências no campo da estética. Concretizando este aspecto no que toca à posição de Adorno em face da tradição estética do idealismo alemão – cujos meandros importará certamente explorar –, importa tornar claro como não é

¹²⁴ É na secção deste capítulo dedicada ao conceito de «mediação» (§ 6) que o carácter ambíguo desta autonomia será objecto de uma mais precisa explicitação.

possível reduzir o pensamento estético de Adorno a uma mera recuperação dialéctica dessa tradição.

Que, por outras palavras, uma síntese das estéticas de Kant e de Hegel não se encontra entre os objectivos da *Teoria Estética* explicita-o Adorno na «Introdução Primeira», ao afirmar que «[a] estética, hoje, deveria estar para lá da controvérsia entre Kant e Hegel, sem a alisar por meio de uma síntese»¹²⁵. Adorno não se limita, portanto, a *superar* a contradição entre Kant e Hegel, mas *desvia-se* a partir do intervalo por ela formado (cf. § 5) numa direcção irreduzível à simétrica contradição de que parte. Em Adorno, a estética não retomará o ponto de partida, como Hegel julgava que devia acontecer em toda e qualquer investigação filosófica para a qual propõe a imagem de um círculo regressando a si mesmo.

Testar em todas as suas consequências, se assim se pode dizer, este ponto de vista constitui, parcialmente, o escopo da segunda e derradeira parte desta tese – que, aliás, coincide com o título geral da dissertação –, dedicada à relação entre «teor de verdade» e «carácter enigmático» na arte. Será, com efeito, a partir de uma outra concepção da verdade estética – cuja perspectiva, de acordo com a nossa hipótese, só se abrirá com a exploração da imbricação entre «teor de verdade» e «carácter enigmático» nas obras de arte –, que se abre a via para uma renovação da interpretação corrente da estética adorniana.

¹²⁵ *ÄT*, p. 528: «Ästhetik heute müßte über der Kontroverse zwischen Kant und Hegel sein, ohne sie durch Synthese zu glätten.»

3. KANT

A noção de «estética» avançada por Kant na sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (*Kritik der Urteilkraft*), publicada em 1790, distingue-se quer da concepção psicológica que caracteriza ainda, segundo Kant, as reflexões dos autores franceses e ingleses durante o século XVIII (e que, em larga medida, está ainda presente nas «Observações sobre o Sentimento de Belo e de Sublime» («Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen», de 1764), quer da concepção filosófica avançada por Kant na *Crítica da Razão Pura* (1781), como análise do espaço e do tempo enquanto formas puras da sensibilidade, que, a par da «lógica», consagrada ao estudo dos conceitos puros do entendimento (as categorias), formam os alicerces da filosofia transcendental kantiana.

Na primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant procura abarcar com a sua filosofia transcendental a pesquisa sobre o juízo de gosto e, entre outras, sobre as questões do «belo» (natural e artístico), do «sublime» (matemático e dinâmico) e do «génio». Kant retomará, com efeito, a grande maioria dos problemas tratados por alguns autores que debatemos na secção anterior. Contudo, fá-lo a partir da perspectiva da filosofia transcendental, tendo portanto sempre em consideração a peculiar concepção de objecto – ligada à espontaneidade do entendimento – que a revolução coperniciana implica. Se as determinações de qualquer objecto, enquanto «objecto da experiência possível», são determinações de um fenómeno, uma vez que nem o espaço, nem o tempo, nem a causalidade – mais precisamente a relação entre causa (*Ursache*) e efeito (*Wirkung*) –, nem as restantes onze categorias são objectivos (não inerem ao que o objecto é *em si*, mas ao que «é» *para nós*, enquanto fenómeno), então, forçosamente, também o «belo» *deve* ser compreendido a partir da sua relação com o sujeito, mediante uma pesquisa centrada no problema do juízo estético do

gosto¹²⁶. O sujeito a que fazemos referência é aqui o sujeito transcendental; deste aspecto da doutrina kantiana depende, aliás, a inteligibilidade da universalidade do juízo de gosto (que Kant explora nos §§ 6-9 e procura deduzir no § 38). Segundo Kant – na justa medida em que é desinteressado, pressupondo assim a liberdade subjectiva na avaliação – o juízo de gosto envolve uma «pretensão de universalidade subjectiva» (*Anspruch auf subjektive Allgemeinheit*), que não traduz outra coisa senão uma «pretensão de validade para qualquer um» (*Anspruch Gültigkeit für jedermann*). Pensar a coincidência de uma e de outra pretensões constitui a peculiaridade da perspectiva kantiana.

Indo directo ao cerne deste problema – ao *tour de force* transcendental da estética kantiana: a universalidade (segundo momento: §§ 6-9) e a necessidade (quarto momento: §§ 18-22) do juízo de gosto vêm-se garantidas pelo estatuto transcendental (i.e., relativo às condições *a priori*, universais e necessárias, de toda a experiência e de todo o conhecimento possíveis) das faculdades da imaginação e do entendimento que intervêm, segundo Kant, no juízo de gosto¹²⁷. Ainda que, no que toca ao juízo de gosto (i.e., ao juízo «é belo»), não esteja em causa a determinação do objecto ou o seu conhecimento, mas apenas a auto-afecção daquelas faculdades subjectivas, é o facto de estarem em jogo faculdades de conhecimento (universal e necessário) que garante que o jogo em que se vêm envolvidas constitua um comprazimento (*Wohlgefallen*), também ele, universal e necessário¹²⁸.

¹²⁶ O juízo de gosto (*Geschmacksurteil*) – relativo ao belo – é, justamente, designado «estético» (e não «lógico»), por o seu fundamento de determinação (*Bestimmungsgrund*) ser subjectivo, i.e., por nenhuma determinação do objecto decorrer desse juízo – que se distingue do juízo lógico e do juízo moral que são objectivos –, estando nele em causa apenas o sentimento de prazer ou desprazer (*Gefühl der Lust oder Unlust*) do sujeito afectado pelo objecto (cf. § 1 da *Crítica da Faculdade do Juízo*). Neste sentido, ao contrário do que se passa no juízo do conhecimento em que a mediação do sujeito se traduz na determinação do objecto – enquanto fenómeno –, no juízo de gosto, tratando-se de um juízo puramente reflexivo, está exclusivamente em causa a auto-afecção do sujeito.

¹²⁷ Considerando, de relance, mas um pouco mais pormenorizadamente, o desdobramento do segundo momento do juízo de gosto, importa salientar que a base da universalidade sem conceito do juízo de gosto é a actividade livre (o jogo) da imaginação e do entendimento. Se o conhecimento garantido pela acção conjunta destas faculdades é universal, então, sê-lo-á também a acção livre destas mesmas faculdades – e o prazer causado pelo jogo em que ambas se vêm assim envolvidas –, mesmo quando não se trata de conhecer um objecto. No comprazimento no belo estão *em jogo* as condições do conhecimento em geral sem que, contudo, um qualquer juízo de conhecimento seja formulado; pelo que se postula um sentido comum universal. Este argumento atingirá a máxima clareza na já referida «dedução dos juízos de gosto» (§ 38).

¹²⁸ Daí que, para Kant, o julgamento preceda necessariamente o prazer no juízo de gosto (cf. § 9); caso contrário, tratar-se-ia de um juízo relativo ao agradável.

No caso de todo e qualquer um [*jedermann*], este prazer [relativo ao juízo de gosto] tem necessariamente de assentar sobre idênticas condições, porque elas são condições subjectivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades de conhecimento, que é requerida para gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em todo e qualquer um.¹²⁹

Trata-se, no entanto, de postular e de deduzir a universalidade e a necessidade do juízo de gosto, sem prescindir da especificidade do campo estético, ou seja, mantendo a distinção entre a universalidade e a necessidade de um juízo de conhecimento e as mesmas universalidade e necessidade de um juízo de gosto. Que assim seja significa que, com idêntico rigor, cabe distinguir o juízo relativo ao «belo» – o juízo de gosto (*Geschmacksurteil*) –, não só do juízo de conhecimento (*Erkenntnisurteil*), mas também dos relativos ao «agradável» (*angenehm*) – que, enquanto se refere ao que agrada aos sentidos por meio da sensação, é inevitavelmente particular e contingente –, ao «útil» (*nützlich*) – que apraz à razão pelo simples conceito, enquanto meio – e ao «bom» (*gut*) – que apraz à razão pelo simples conceito, enquanto fim. O útil e o bom, tal como o belo, são reflexivos; e o «bom» poderá valer universal e necessariamente, também como o belo. Já o agradável, por seu turno, tem um outro aspecto em comum com o belo, a saber, o seu carácter imediato, o facto de não ser mediado por um conceito. Todavia, o que une «agradável», «útil» e «bom» e os distingue, definitivamente, do «belo» é o seu (do «agradável», do «útil» e do «bom») carácter interessado. Ao contrário destes, o juízo de gosto é puramente contemplativo: o «belo» dispensa o «interesse», quer dizer, nos termos de Kant, consiste num prazer ligado ao prazer num objecto (representado) independentemente da sua existência (*Existenz*); noutros termos, consiste num comprazimento onde não intervém a faculdade de apetição (*Begehrungsvermögen*).

Por tudo isto, Kant escapa, a um só tempo, ao racionalismo dogmático e ao empirismo céptico. Supera assim, no plano da estética, quer o intelectualismo de Leibniz (para quem o belo equivalia à perfeição), quer o empirismo de Hume (para quem o belo não se distinguia claramente do agradável). O aprofundamento da

¹²⁹ Immanuel KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo* [1790], § 39, trad. de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, INCM, 1998, p. 195 (trad. modificada); *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner, 2006, p. 173: «Diese Lust muß notwendig bei jedermann auf den nämlichen Bedingungen beruhen, weil sie subjektive Bedingungen der Möglichkeit einer Erkenntnis überhaupt sind, und die Proportion dieser Erkenntnisvermögen, welche zum Geschmack erfordert wird, auch zum gemeinen und gesunden Verstande erforderlich ist, den man bei jedermann voraussetzen darf.»

reflexão acerca do juízo de gosto (relativo ao belo) conduz, portanto, a uma radicalização filosófica da autonomia estética, ligada ao primeiro momento do juízo de gosto, de que decorre a já referida primeira explicação do belo enquanto objecto (*Gegenstand*) de um comprazimento desinteressado. Este primeiro momento do juízo de gosto, até certo ponto, e sobretudo o terceiro – relativo à «conformidade a fins sem fim» (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*), que radicaliza a autonomia do «belo» por contraste com a natureza teleológica do «útil» e do «bom», já avançada pela tese do seu carácter desinteressado – foram, para Adorno, matéria de uma continuada discussão.

No que se segue, privilegiaremos a discussão destes dois momentos, embora o segundo e o quarto e, obviamente, os restantes aspectos da doutrina kantiana sejam mais ou menos explicitamente trazidos à colação. E agimos assim por considerarmos que o primeiro e o terceiro momentos fornecem uma excelente pedra-de-toque para penetrar nos meandros da combatida e sempre fértil relação entre as estéticas kantiana e adorniana. Antes de prosseguir e em jeito de contextualização, avancemos que Adorno (1) considera irreversível a superação kantiana do racionalismo e do empirismo estéticos (ou seja, toma como inevitavelmente ultrapassados os discursos que adoptam, mesmo se implicitamente, uma perspectiva dogmática ou relativista) e, decorrendo este segundo ponto do primeiro, (2) não abandona o problema do juízo estético – se se quiser, da avaliação estética –, reinscrevendo-o, no entanto, num processo em que criação artística, experiência estética e crítica surgem inseparáveis (cf. § 5 deste Cap. I). Embora, para Adorno, esta experiência não deva ser entendida, à maneira kantiana, enquanto jogo livre de faculdades transcendentais, nada nos impede de aproximar ambos, postulando que também em Adorno estaria em causa uma visão da experiência estética em que *se jogam* as condições de possibilidade da experiência e, antes de mais, do pensamento. Que estas condições sejam concebidas como históricas – o que é inevitável na filosofia de Adorno – não diminui a radicalidade da concepção de experiência estética que assim se postula. Tudo isto será objecto de exaustivo tratamento nos capítulos da Segunda Parte.

Retomemos o fio, deixado solto, do «desinteresse» e da «conformidade a fins sem fim». É constantemente reiterada por Adorno, sendo despiciendo um levantamento exaustivo de passagens que o confirmam, a irredutibilidade do que na arte é, digamos, «valorizável» – belo, insiste Kant – aos valores do «agradável», do

«útil» (por exemplo, quer ao imediatismo, quer à lógica mercantil das «indústrias culturais») ou do «bom» (por hipótese, ao voluntarismo dos adeptos de uma «arte comprometida»). Para Adorno, é escusado e empobrecedor atribuir uma função às obras de arte, mesmo se importa – e este ponto será aprofundado no § 6 deste capítulo – questionar a sua dimensão social. Daí o carácter paradoxalmente esclarecedor da afirmação de Adorno segundo a qual, «[n]a medida em que uma função social das obras de arte é predicável, esta reside na sua ausência de função [*Funktionslosigkeit*]»¹³⁰. Enquanto protesto contra a lógica asfixiante dos fins dados na realidade social, a finalidade autónoma, imanente, desinteressada da arte – alheia a fins heterónomos –, garantiria ao princípio da «conformidade a fins sem fim» uma certa pertinência¹³¹.

Contudo, nem o carácter tendencialmente abstracto, no entender de Adorno, de um «prazer» que, além de desinteressado, é atribuído às faculdades transcendentais do sujeito (quer dizer, ao «sujeito transcendental»), nem o tom formalista do princípio da «conformidade a fins sem fim» escaparam ao crivo de Adorno.

No que se segue, tentaremos articular estes dois pontos.

(1)

*Nenhuma estátua grega,
na sua nudez, era uma pin-up.*¹³²

Ataquemos o problema do «desinteresse» a partir das críticas que Nietzsche dirigiu a este mesmo aspecto da doutrina kantiana no § 6 do terceiro ensaio de *Para a Genealogia da Moral* (*Zur Genealogie der Moral*). Nas palavras de Nietzsche:

Kant pensava que estava a conceder uma honra à arte ao destacar e colocar em primeiro plano de entre os predicados do belo aqueles que

¹³⁰ *ÄT*, pp. 336s: «Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit.»

¹³¹ Em todo o caso, como veremos, Adorno não deixará de criticar um certa concepção da finalidade estética imanente assente no princípio da determinação das partes pelo todo.

¹³² *ÄT*, p. 28: «Keine nackte griechische Plastik war ein pin-up.»

conferem honra ao conhecimento: a impessoalidade e a validade universal. Não é este o lugar para discutir a questão de saber se no fundamental não se terá tratado de um erro; a única coisa que quero sublinhar é que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir das experiências do artista (do criador), conduziu a sua reflexão sobre a arte e o belo estritamente a partir do ponto de vista do “espectador”, e que, desse modo, sem se dar conta, introduziu o próprio “espectador” dentro do conceito de “belo”. Se ao menos os filósofos do belo conhecessem bem este “espectador”...! [...] “Belo”, diz Kant, “é o que agrada *desinteressadamente*.” Desinteressadamente! Compare-se com esta definição uma outra, dada por um verdadeiro “espectador” e artista, Stendhal, que em certa altura chama ao belo “*une promesse de bonheur*”. Pelo menos, aqui *recusa-se* e elimina-se precisamente a única coisa que Kant destaca no estado estético: *le désintéressement*. Quem tem razão, Kant ou Stendhal?...¹³³

O cunho dialéctico do pensamento de Adorno impedi-lo-á de tomar partido. E pode mesmo dar-se o caso de entre os dois termos – «desinteresse» e «*promesse de bonheur*» – se vir a surpreender um nexo paradoxal anteriormente imperceptível. Não se tratará, portanto, de decidir entre um e outro, mas de pensar o problema. Nesta ordem de ideias, se, por um lado, Adorno não é insensível à intuição da crítica nietzschiana, nos termos da qual Kant teria introduzido o espectador no conceito de belo – um modo irónico de apresentar a crítica que já Hegel, pouco dado a ironias, havia formulado –, não se lhe afigura, por outro lado, totalmente isenta de injustiça a forma como Nietzsche simplifica, neste ponto, a perspectiva kantiana, não explicitando a definição kantiana de «interesse» (em rigor, como comprazimento ligado à representação da existência de um objecto determinado pela faculdade de apetição), nem salvaguardando as excepções referidas nos §§ 41 e 42 da *Crítica da Faculdade do Juízo* acerca dos interesses empírico e intelectual pelo belo. Por estas razões, a crítica nietzschiana poderá ter laborado num equívoco. Para Adorno, discutir a tese kantiana do «desinteresse» implica, antes de mais, pensá-la em tensão com o

¹³³ Friedrich NIETZSCHE, *Para a Genealogia da Moral*, III, 6, trad. de José M. Justo, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, pp. 123s; *KSa* 5, pp. 346s: «Kant gedachte der Kunst eine Ehre zu erweisen, als er unter den Prädikaten des Schönen diejenigen bevorzugte und in den Vordergrund stellte, welche die Ehre der Erkenntniss ausmachen: Unpersönlichkeit und Allgemeingültigkeit. Ob dies nicht in der Hauptsache ein Fehlgriff war, ist hier nicht am Orte zu verhandeln; was ich allein unterstreichen will, ist, dass Kant, gleich allen Philosophen, statt von den Erfahrungen des Künstlers (des Schaffenden) aus das ästhetische Problem zu visiren, allein vom “Zuschauer” aus über die Kunst und das Schöne nachgedacht und dabei unvermerkt den “Zuschauer” selber in den Begriff “schön” hinein bekommen hat. Wäre aber wenigstens nur dieser “Zuschauer” den Philosophen des Schönen ausreichend bekannt gewesen! [...] “Schön ist, hat Kant gesagt, was ohne Interesse gefällt.” Ohne Interesse! Man vergleiche mit dieser Definition jene andre, die ein wirklicher “Zuschauer” und Artist gemacht hat – Stendhal, der das Schöne einmal *une promesse de bonheur* nennt. Hier ist jedenfalls gerade Das abgelehnt und ausgestrichen, was Kant allein am ästhetischen Zustande hervorhebt: *le désintéressement*. Wer hat Recht, Kant oder Stendhal?»

conjunto teórico do projecto transcendental, com o seu teor revolucionário e com os seus limites:

O primeiro momento do juízo de gosto na analítica do belo seria o comprazimento desinteressado. Denomina-se aí o interesse “o comprazimento que ligamos à representação da existência do objecto”. Não é claro se pela “representação da existência de um objecto” se entende o objecto tratado numa obra de arte como sua matéria, ou a própria obra de arte [...]. O acento em “representação” deriva do ponto de partida subjectivista de Kant, no sentido pregnante do termo, que procura implicitamente a qualidade estética, de acordo com a tradição racionalista, sobretudo a de Moses Mendelssohn, no efeito da obra de arte sobre o seu espectador. Revolucionário, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, é o facto de que esta, sem abandonar o âmbito da antiga estética do efeito, a restringe simultaneamente por uma crítica imanente, de modo que em geral o subjectivismo kantiano tem o seu peso específico na sua intenção objectiva, na tentativa de resgatar a objectividade graças à análise dos momentos subjectivos.¹³⁴

Neste sentido, a especificidade da filosofia transcendental constitui a chave para compreender quer a força, quer a fraqueza das teses kantianas em matéria de estética. Só afirmando o estatuto transcendental das faculdades da imaginação e do entendimento – ainda que para além do seu exercício em vista do conhecimento – se garante que a especificidade do «estético» e do juízo de gosto não condescenda com um qualquer relativismo. Assim, a partir de uma crítica imanente da tradição racionalista que o precedera – e sem nada ceder a uma perspectiva dogmática –, Kant teria conquistado e tornado inteligível a dimensão objectiva (no termos de Kant, universal e necessária) do juízo de gosto. Em suma, «Kant visava uma estética subjectivamente mediatizada e, no entanto, objectiva»¹³⁵. Que o modo como Kant procede para atingir este objectivo tenda a tornar abstracta a sua concepção do prazer estético expõe-no à crítica nietzschiana que Adorno curto-circuita, na *Ästhetische*

¹³⁴ *ÄT*, p. 22: «Das erste Moment des Geschmacksurteils aus der Analytik des Schönen sei das interesselose Wohlgefallen. Interesse wird dabei “das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden”. Nicht ist eindeutig, ob mit der “Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes” der in einem Kunstwerk, als dessen Stoff, behandelte Gegenstand gemeint wird oder das Kunstwerk selbst [...]. Der Akzent auf “Vorstellung” folgt aus dem im prägnanten Sinn subjektivistischen Ansatz Kants, der die ästhetische Qualität stillschweigend, in Übereinstimmung mit der rationalistischen Tradition insbesondere Moses Mendelssohns, in der Wirkung des Kunstwerks auf seinen Betrachter sucht. Revolutionär ist an der Kritik der Urteilskraft, daß sie, ohne den Umkreis der älteren Wirkungsästhetik zu verlassen, diese gleichzeitig durch immanente Kritik einschränkt, so wie insgesamt der Kantische Subjektivismus sein spezifisches Gewicht hat an seiner objektiven Intention, dem Versuch der Rettung von Objektivität vermöge der Analyse subjektiver Momente.»

¹³⁵ *ÄT*, p. 245: «Kant stand eine subjektiv vermittelte, doch objective Ästhetik vor Augen.»

Theorie, confrontando as estéticas freudiana e kantiana, no que diz respeito ao lugar que nelas ocupa o desejo (*Wunsch*). O ponto de partida enfático é o de uma antítese que gradualmente se atenua sem, no entanto, se resolver: «A teoria kantiana constitui a antítese da teoria freudiana da arte enquanto realização do desejo»¹³⁶.

Como vimos, Adorno não é insensível à fertilidade de uma reconsideração do princípio do desinteresse que sublinhe enfaticamente a irreducibilidade da arte aos interesses vigentes; contudo, acentua que não se pode levar a cabo essa reconsideração, ignorando a dimensão corporal, patológica, emocional da experiência estética, à qual Freud – nem sempre com tanta razão quanto parece aqui ser sugerido – confere particular destaque. Ou seja – indo ao cerne da questão –, haveria um elemento de abstracção no modo como Kant apresenta o «desinteresse», elemento de abstracção esse que, segundo Adorno, decorre das exigências de uma filosofia transcendental:

A separação da esfera estética em relação ao mundo empírico constitui a arte. Todavia, Kant imobilizou transcendentalmente esta constituição – que, por seu turno, é algo de histórico – e, numa lógica simplista, equiparou-a à essência do artístico, sem se preocupar com o facto de que as componentes da arte de carácter subjectivamente pulsional retornam transformadas na sua configuração mais pura, que as nega. [...] De um modo bastante paradoxal, a estética torna-se para Kant um hedonismo castrado, um prazer sem prazer, o que é tão injusto com a experiência artística – em que o comprazimento se joga casualmente, sem ser de modo nenhum o todo –, como com o interesse sensual, com as necessidades reprimidas e insatisfeitas, que reverberam na sua negação estética e que fazem das obras mais do que modelos vazios. O desinteresse estético alargou o interesse para lá da sua particularidade.¹³⁷

Decorre desta caracterização – inconformada com o delineamento de uma fronteira estanque entre um «gosto dos sentidos» (*Sinnengeschmack*) e um «gosto da

¹³⁶ *ÄT*, p. 22: «Zur freudschen Kunsttheorie als einer von Wunscherfüllung ist die kantische die Antithesis.»

¹³⁷ *ÄT*, pp. 23-25: «[D]ie Aussonderung der ästhetischen Sphäre aus der Empirie konstituiert die Kunst. Kant hat jedoch diese Konstitution, ihrerseits ein Historisches, transzendental stillgestellt und in simpler Logik dem Wesen des Künstlerischen gleichgesetzt, unbekümmert darum, daß die subjektiv triebmäßigen Komponenten der Kunst noch in ihrer reifsten Gestalt, die jene negiert, verwandelt wiederkehren. [...] Ihm wird Ästhetik, paradox genug, zum kastrierten Hedonismus, zu Lust ohne Lust, gleich ungerecht gegen die künstlerische Erfahrung, in der Wohlgefallen beiher spielt, keinesfalls das Ganze ist, und gegen das leibhafte Interesse, die unterdrückten und unbefriedigten Bedürfnisse, die in ihrer ästhetischen Negation mitvibrieren und die Gebilde zu mehr machen als leeren Mustern. Ästhetische Interesselosigkeit hat das Interesse erweitert, über seine Partikularität hinaus».

reflexão» (*Reflexionsgeschmack*)¹³⁸ – a hipótese segundo a qual, em contraste com a teoria kantiana do desinteresse, «[a] teoria freudiana da sublimação se apercebeu muito mais imparcialmente do carácter dinâmico do artístico [*Kunsthaft*]»¹³⁹. De resto, para Freud, o desinteresse estético em geral (considerado tanto da perspectiva do artista quanto da do espectador) mais não seria do que uma designação teórico-filosófica de um processo de sublimação (i.e., de um processo caracterizado pelo desvio da energia pulsional que é, por assim dizer, posta ao serviço da produção artística)¹⁴⁰. Adorno dá conta desta *explicação* do «desinteresse» nos seguintes termos:

Kant foi o primeiro a chegar ao conhecimento – que desde então não se perdeu –, segundo o qual o comportamento estético estaria isento de apetites imediatos; arrancou a arte à vulgaridade voraz, que continua a tocar nela e a saboreá-la. Não obstante, o motivo kantiano não é totalmente estranho à teoria psicológica da arte: também para Freud as obras de arte não são imediatamente realizações de desejos, mas transformam a libido primariamente insatisfeita em desempenho socialmente produtiva [...].¹⁴¹

Torne-se entretanto claro que, para Adorno, a teoria da sublimação, apesar de mais «imparcial», peca pelo seu conformismo latente. Para Adorno – nos termos sintéticos de *Minima Moralia* – «os artistas não sublimam [...], manifestam antes instintos veementes, traçados de modo neurótico, agitando-se livremente ao mesmo tempo que colidem com a realidade»¹⁴². É desta colisão com a realidade que, segundo Adorno, a teoria da sublimação tende a abstrair, mantendo-se fiel ao princípio da realidade. Não se pode reduzir o desinteresse à sublimação – por mor do que parece

¹³⁸ Cf. Immanuel KANT, *op. cit.*, § 8, p. 62.

¹³⁹ *ÄT*, p. 23: «Des dynamischen Charakters des Kunsthaften ist Freuds Sublimierungstheorie weit unbefangener innegeworden.»

¹⁴⁰ Sobre as valências críticas do conceito de «sublimação» no âmbito da crítica cultural e a relação deste com a filosofia de Adorno (considerando, em particular, a *Dialektik der Aufklärung*), bem como, já no âmbito da estética, a resistência crítica que o conceito de sublimação merece a Adorno e a possibilidade de superar as suas limitações, sem abdicar do contributo da psicanálise, substituindo-o pelo conceito de «expressão», leia-se Rodrigo DUARTE, «Sublimação ou expressão? Um debate sobre arte e psicanálise a partir de T. W. Adorno», *Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão*, Chapecó, Argos, 2008, pp. 39-61.

¹⁴¹ *ÄT*, p. 23: «Kant als erster hat die seitdem unverlorene Erkenntnis erreicht, daß ästhetisches Verhalten von unmittelbarem Begehren frei sei; hat Kunst der gierigen Banausie entrissen, die sie stets wieder abtastet und abschmeckt. Gleichwohl ist das Kantische Motiv der psychologischen Kunsttheorie nicht durchaus fremd: auch für Freud sind Kunstwerke nicht Wunscherfüllungen unmittelbar, sondern verwandeln primär unbefriedigte Libido in gesellschaftlich produktive Leistung [...].»

¹⁴² *MM*, pp. 242s: «Künstler sublimieren nicht. [...] Vielmehr zeigen Künstler heftige, frei flutende und zugleich mit der Realität kollidierende, neurotisch gezeichnete Instinkte.»

escapar quer a Freud, quer a Kant – uma vez que, se é possível falar num *interesse* da arte – no sentido, como veremos, de uma *promesse du bonheur* – este transcende em muito a reconciliação entre indivíduo e sociedade que a teoria da sublimação considera tão desejável, como necessária¹⁴³.

Em suma, prossegue Adorno, «Freud não teve de pagar um preço menor do que Kant»¹⁴⁴ e «[c]orrelativamente à fraqueza da kantiana, a teoria freudiana da arte é muito mais idealista do que julga»¹⁴⁵. Apesar de considerar a dimensão «pulsional» da arte e da experiência estética inescapável – e de assim ver em Freud um antídoto para o cariz abstracto da restrição kantiana do prazer estético ao domínio da reflexão –, Adorno não deixa de sublinhar as limitações de uma perspectiva psicologista que dogmatizasse a teoria da sublimação de Freud¹⁴⁶:

¹⁴³ Daí que Rodrigo Duarte – para explicar a insuficiência, frisada por Adorno, do conceito de sublimação – contraponha a este o de expressão que, conservando a dimensão patológica da criação e da experiência estética (que o desinteresse kantiano ameaça recalcar), salvaguarda a *negatividade* da arte; a mesma negatividade que, na óptica de Adorno, o conceito de sublimação imola no altar do princípio da realidade. O conceito de «expressão» teria sobretudo duas vantagens, por contraste com o de «sublimação»: por um lado, lembrar «que a melhor arte que se faz hoje não é socialmente aprovada»; por outro lado, «sustentar melhor a essencial distinção entre obra de arte e produto da indústria cultural» (R. DUARTE, *op. cit.*, p. 61); duas vantagens convergentes no facto de destacarem a negatividade da arte.

¹⁴⁴ *ÄT*, p. 23: «[Dafür] hat er freilich keinen geringeren Preis zu zahlen als Kant.»

¹⁴⁵ *ÄT*, p. 25: «Korrelativ zur Schwäche der Kantischen ist die Freudsche Kunsttheorie weit idealistischer, als sie ahnt.»

¹⁴⁶ Para uma abordagem menos céptica do conceito de «sublimação», no contexto de uma análise do contraste estabelecido por Adorno entre Kant e Freud, leia-se Joel WHITEBOOK, «Weighty Objects. On Adorno's Kant-Freud Interpretation», in Tom HUHN (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 51-78. Para J. Whitebook, num contexto teórico-filosófico mais geral, o conceito de «sublimação» tem um valor heurístico que escapa às críticas que o reduzem a um conceito apto a explicar e, implicitamente, a caucionar a falsa reconciliação entre natureza e cultura; esta crítica ignoraria que, para lá dos seus «perigos de espiritualização» («spiritualizing dangers»), o conceito também explica «que os produtos do espírito são melhor conseguidos precisamente se permanecerem intimamente ligados aos estratos subterrâneos da mente humana» (p. 52: «that the products of Spirit are more successful precisely when they remain closely connected with the subterranean layers of the human mind»). Segundo Whitebook, se tivesse aprofundado o potencial teórico da «sublimação» enquanto «conceito fronteira» (p. 56: «frontier concept»), Adorno ter-se-ia apercebido das suas vantagens para a sua própria teoria da relação entre sujeito e objecto. Tendo em conta que seguir a pista desta discussão nos afastaria demasiado do problema estético que aqui nos ocupa, observemos apenas que, a nosso ver, a chamada de atenção deste autor para a complexidade do conceito de sublimação só fará com que este tenha cabimento numa reflexão filosófica sobre arte afim à estética adorniana, se for possível coaduná-lo com a valorização do potencial crítico das artes. No limite, seria então legítimo supor que a noção de «sublimação» permite pensar, em certos casos, uma canalização produtiva do desejo reprimido, no contexto da produção artística; uma hipótese que, ao mesmo tempo, não equivaleria de todo a afirmar que *os artistas* (e a arte em geral) *sublimam* as tensões/contradições que atravessam a sociedade. Uma tal «sublimação» tornaria a arte inevitavelmente ideológica, uma vez que, permanecendo tais contradições intactas no plano da sociedade, a sua pretensa «sublimação» no plano da arte não se distinguiria de uma mera ilusão.

Na medida em que se limita a transferir as obras de arte para a imanência psíquica, estas são abandonadas pela antítese do não-eu. Este permanece incólume às ferroadas das obras de arte; e estas esgotam-se na realização psíquica do domínio da renúncia às pulsões e, finalmente, na adaptação. O psicologismo da interpretação estética não se dá mal com a concepção filisteia da obra de arte como algo que sossega harmoniosamente os contrários, como visão de sonho de uma vida melhor, a qual abstrai da mediocridade de que provém. À aceitação conformista da concepção corrente da obra de arte como bem cultural benfazejo, por meio da psicanálise, corresponde um hedonismo estético que expulsa da arte toda a negatividade para os conflitos pulsionais da sua génese, subtraindo os resultados.¹⁴⁷

O confronto entre Kant e Freud serve-nos, neste ponto, para contrastar a posição adorniana com a crítica dirigida por Nietzsche a Kant a propósito do «desinteresse». Esta crítica interessa-nos porque, como resultará claro do que se segue, a ideia de *promesse du bonheur* não é menos premente para Adorno do que o fora, *mutatis mutandis*, para Nietzsche. Para já, note-se como Adorno retoma e contextualiza a antítese kantiano-freudiana de que partira:

O confronto dos dois pensadores heterogêneos – Kant não recusou apenas o psicologismo filosófico, mas, progressivamente, já na sua velhice, toda a psicologia – torna-se lícito graças a um aspecto comum, que pesa mais do que a diferença entre a construção do sujeito transcendental em Kant e o recurso a um sujeito psicológico empírico em Freud. Por princípio, ambos se orientam subjectivamente entre uma abordagem negativa ou positiva da faculdade de apetição.¹⁴⁸

Esta passagem – assim poderia conjecturar um leitor minimamente familiarizado com o pensamento de Adorno e ciente do seu teor dialéctico – poderia conduzir a Hegel e, em particular, à sua célebre crítica ao subjectivismo kantiano que,

¹⁴⁷ *ÄT*, p. 25: «Indem sie die Kunstwerke rein in die psychische Immanenz versetzt, werden sie der Antithetik zum Nichtich entäußert. Es bleibt unangefochten von den Stacheln der Kunstwerke; diese erschöpfen sich in der psychischen Leistung der Bewältigung des Triebverzichts, schließlich der Anpassung. Der Psychologismus ästhetischer Interpretation versteht sich nicht schlecht mit der philiströsen Ansicht vom Kunstwerk als einem harmonisch die Gegensätze Beschwichtigenden, dem Traumbild eines besseren Lebens, ungedenk des Schlechten, dem es abgerungen ward. Der konformistischen Übernahme der gängigen Ansicht vom Kunstwerk als wohlütigem Kulturgut durch die Psychoanalyse korrespondiert ein ästhetischer Hedonismus, der alle Negativität aus der Kunst in die Triebkonflikte ihrer Genese verbannt und am Resultat unterschlägt.»

¹⁴⁸ *ÄT*, p. 24: «Die Konfrontation der beiden heterogenen Denker- Kant hat nicht nur den philosophischen Psychologismus sondern im Alter zunehmend alle Psychologie abgelehnt - wird indessen erlaubt von einer Gemeinsamkeit, die schwerer wiegt als die Differenz zwischen der Konstruktion des transzendentalen Subjekts hier, dem Rekurs auf ein empirisch psychologisches dort. Beide sind prinzipiell subjektiv orientiert zwischen dem negativen oder positiven Ansatz des Begehrungsvermögens.»

pelo que decorre da passagem anteriormente citada, se aplicaria também a Freud. Não é, contudo, o que se passa neste ponto da *Teoria Estética*. Interessa a Adorno – mais do que uma *Aufhebung* confortável e reconfortante – arrancar ao «interesse» esse *interesse* indeterminado que o «desinteresse» permite projectar. Por outras palavras, trata-se de tentar perceber em que medida «[o] desinteresse estético alargou o interesse para lá da sua particularidade»¹⁴⁹.

Este excesso do *interesse* em relação ao interesse empírico a que o «desinteresse» abre caminho permanecerá fundamental. Mas não, em rigor, no sentido dos interesses empírico e intelectual pelo belo mencionados por Kant nos §§ 41 e 42, pois, nem a «promoção da sociabilidade» (que permite que o belo interesse em sociedade e fomenta uma sociedade refinada) nem a concordância com o «sentimento moral» fazem justiça ao carácter desmedido do que na experiência estética de uma obra de arte se joga¹⁵⁰. Como seria de esperar, Adorno demarca-se explicitamente da recuperação moral do belo, sugerida no § 42 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, afirmando que «a teoria da arte de Kant está deformada pela insuficiência da doutrina da razão prática»¹⁵¹.

Com efeito, o *interesse* estético, para lá dos interesses em causa no agradável, no útil ou no bom, só se tornará inteligível mediante uma modificação do conceito de desinteresse. «Ao que não suscita interesse deve associar-se a sombra do interesse mais feroz, se se pretende que aquele seja mais do que indiferente»¹⁵². O desconforto, ou mesmo a náusea perante o que constitui o interesse *maioritário* convoca uma transformação do conceito de desinteresse a partir da negação do(s) interesse(s) vigente(s), de um desvio em relação à supremacia da lógica instrumental que o(s) caracteriza, ou um seu devir *minoritário*. Destes movimentos se arranca um «desinteresse» que aponta, por fim – e, talvez, de modo paradoxal, se considerarmos o ângulo de análise nietzschiano –, para uma *promesse du bonheur*. Por fim, o

¹⁴⁹ *ÄT*, p. 25: «Ästhetische Interesselosigkeit hat das Interesse erweitert, über seine Partikularität hinaus».

¹⁵⁰ Deste ponto de vista, as considerações de Kant sobre as vertentes empírica e intelectual do interesse pelo belo não estariam tão longe como se poderia julgar da teoria da sublimação de Freud, uma vez que ambos parecem atribuir-lhe uma função civilizadora.

¹⁵¹ *ÄT*, p. 24: «Seine Kunsttheorie wird entstellt von der Unzulänglichkeit der Lehre von der praktischen Vernunft.»

¹⁵² *ÄT*, p. 24: «Dem Interesselosen muß der Schatten des wildesten Interesses gesellt sein, wenn es mehr sein soll als nur gleichgültig [...]»

desinteresse e o interesse «mais feroz» da *promesse du bonheur* não seriam contraditórios.

É a um *interesse* tornado negativo pelo desinteresse – mas, porém, partilhável por tantos quantos não virem no inconformismo diante do *status quo* uma mera abstracção – que se acha indexada a promessa *universal*.

Porém, a partir do momento em que o comportamento da obra de arte retém a negatividade da realidade e toma posição a seu respeito, modifica-se também o conceito de desinteresse. As obras de arte implicam em si mesmas uma relação entre o interesse e a sua rejeição, contrariamente à interpretação quer de Kant, quer de Freud. Mesmo o comportamento contemplativo em relação a obras de arte, arrancado aos objectos da acção, é experimentado como abandono de uma *praxis* mais imediata e, por conseguinte, como algo também prático, como resistência a entrar no jogo. Apenas as obras de arte em que se pode suspeitar um comportamento têm a sua *raison d'être*. A arte não é apenas o substituto de uma *praxis* melhor do que a até agora dominante; é igualmente crítica da *praxis* enquanto dominação da brutal conservação de si no meio do existente e por mor dele. [...] A *promesse du bonheur* significa mais do que verificar que até hoje a *praxis* dissimula a felicidade: a felicidade estaria acima da *praxis*. A força da negatividade da obra de arte mede o abismo entre a *praxis* e a felicidade.¹⁵³

Voltaremos à *promesse du bonheur* no Cap. III, aquando da análise da figura utópica do «teor de verdade». Nesse ponto, teremos já reflectido sobre o estatuto da negatividade da arte que, entretanto, tem surgido nas entrelinhas e permanece inexplorada teoricamente.

(2)

¹⁵³ *ÄT*, pp. 25s: «Sobald aber das Verhalten des Kunstwerks die Negativität der Realität festhält und zu ihr Stellung bezieht, modifiziert sich auch der Begriff der Interesselosigkeit. Kunstwerke implizieren an sich selbst ein Verhältnis zwischen dem Interesse und der Absage daran, wider ihre Kantische sowohl wie Freudische Interpretation. Noch das kontemplative Verhalten zu den Kunstwerken, den Aktionsobjekten abgezwungen, fühlt sich als Kündigung unmittelbarer Praxis und insofern ein selbst Praktisches, als Widerstand gegen das Mitspielen. Nur Kunstwerke, die als Verhaltensweise zu spüren sind, haben ihre *raison d'être*. Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen. [...] *Promesse du bonheur* heißt mehr als daß die bisherige Praxis das Glück verstellt: Glück wäre über der Praxis. Den Abgrund zwischen der Praxis und dem Glück mißt die Kraft der Negativität im Kunstwerk aus».

*Aquilo a que porventura se poderá chamar totalidade na obra de arte não é a estrutura integradora de todas as suas partes.*¹⁵⁴

Para já, consideremos uma passagem próxima das que temos citado para, a partir do problema do desinteresse, passarmos à consideração da resistência de Adorno a alguns aspectos do terceiro momento do juízo de gosto kantiano, relativo à «conformidade a fins sem fim», bem como a um certo formalismo que, segundo Adorno, poderá decorrer desse princípio:

A doutrina do comprazimento desinteressado é pobre no que respeita ao fenómeno estético. Redu-lo ao belo formal – altamente problemático no seu isolamento –, ou aos chamados objectos naturais sublimes.¹⁵⁵

Esta afirmação categórica – em que parecem jogar-se criticamente o primeiro e o terceiro momentos do juízo de gosto – exige ser contextualizada. Tomemos de novo Kant como ponto de partida. Deixámos claro até aqui que – apesar de, noutras estéticas, consentir com uma perspectiva relativista – o juízo de gosto, em Kant, se afigura capaz de reunir os seres humanos. Postular um «sentido comum», contudo, só é possível, nos termos precisos em que Kant considera o problema do juízo de gosto no contexto da sua filosofia transcendental, em relação a uma tese acerca do «jogo livre» em que se vêem envolvidas as faculdades da «imaginação» e do «entendimento» por ocasião da contemplação de um objecto «belo»... Convenhamos que, neste ponto, é como se – ao pretendermos expô-la – traíssemos a tese kantiana segundo a qual o julgamento de gosto diz exclusivamente respeito ao modo como o *sujeito* é afectado e nunca a determinações do *objecto*. Não faria sentido falar de um «objecto belo», mas, apenas, de um «objecto julgado belo». Mas como – eis a questão – postular a universalidade e a necessidade do jogo livre entre imaginação e entendimento, nada dizendo acerca do objecto que o suscita?

¹⁵⁴ *ÄT*, p. 266: «Was irgend am Kunstwerk Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende Gefüge.»

¹⁵⁵ *ÄT*, p. 22: «Die Doktrin vom interesselosen Wohlgefallen ist arm angesichts des ästhetischen Phänomens; sie reduzierte es auf das in seiner Isolierung höchst fragwürdige Formal-Schöne oder auf sogenannte erhabene Naturgegenstände.»

Ainda que se distinga entre afirmar a beleza de um objecto e afirmar que ele suscita o juízo «é belo», permanece inevitável considerar a vertente objectiva da experiência e do juízo estéticos – i.e., a própria obra de arte –, mesmo frisando o estatuto inevitavelmente fenoménico desse objecto ou salvaguardando que essas características suscitadoras do juízo «é belo» não são, em si mesmas, determinações da beleza desse objecto. Por outras palavras, mantém-se em aberto a questão do fundamento determinante do juízo de gosto. *Algo*, contudo, haverá na obra de arte ou no objecto natural que suscita o juízo «é belo» que o distingue de outros objectos que não suscitam esse mesmo juízo. Se assim não fosse, forçosamente, o juízo de gosto tornar-se-ia arbitrário, pois, nesse caso, não haveria como justificar que um objecto em detrimento de outro pudesse suscitar o comprazimento próprio do belo – o que é contraditório com a pretensão universal e necessária do juízo de gosto.

Pois bem, mesmo se insiste, desde o início, no carácter estético (relativo ao sujeito) do juízo de gosto e postula para ele, já na «Dedução dos juízos estéticos puros» (§§ 30-40), um princípio *a priori* (igualmente subjectivo), Kant não se furtará por completo a tomar sob consideração os objectos que suscitam o juízo «é belo», como o § 14, o § 16, a «Observação geral sobre a primeira secção da analítica», ou ainda os §§ 43-53, para dar alguns exemplos, permitem comprovar. Tentemos reter o que, neste ponto, é a um só tempo decisivo e problemático, retomando o terceiro momento do juízo de gosto: de facto, na *Crítica da Faculdade do Juízo* verifica-se indiscutivelmente uma oscilação entre uma aproximação rigorosamente subjectiva ao princípio da «conformidade a fins sem fim», conforme às exigências teóricas do projecto transcendental, e uma – porventura inevitável – «deriva objectiva» em torno dos objectos susceptíveis de lançar entendimento e imaginação no jogo livre em que consiste o comprazimento relativo ao belo.

À partida, a «conformidade a fins sem fim» apresenta-se-nos de forma a reforçar a inteligibilidade do que está em causa no «jogo livre» entre imaginação e entendimento, i.e., reitera noutros termos o carácter subjectivo do juízo de gosto:

Assim, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjectiva na representação de um objecto sem qualquer fim (objectivo ou subjectivo), consequentemente, a simples forma da conformidade a fins na representação, *pela qual* um objecto nos é dado, pode constituir, na medida em que estamos dela conscientes, o comprazimento que julgamos como comunicável

universalmente sem conceito, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto.¹⁵⁶

Ao referir-se à forma – não do objecto – mas à forma «pela qual um objecto nos é dado», Kant pretende sublinhar o carácter subjectivo de uma «conformidade a fins» formal, contrastando-a com uma eventual «conformidade a fins» concebida como qualidade objectiva – ela é, em rigor, apenas a forma *pela qual* objecto nos é dado, o modo *como* ele se nos apresenta como fenómeno.

Nunca se pergunta directamente, por hipótese: que objecto desencadeia no espectador um tal jogo livre entre as faculdades da imaginação e do entendimento? Ou: que objecto provoca o prazer (*Lust*) próprio do belo (que outra coisa não é senão «a consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdade de conhecimento, pela qual o objecto é dado [...]»¹⁵⁷)? No entanto, a ambiguidade implicada pelo conceito de «forma» subsiste e torna-se imediatamente visível no «Esclarecimento através de exemplos» em que consiste o § 14:

Na pintura, na escultura, enfim, em todas as artes plásticas, na arquitectura, na jardinagem, na medida em que são belas-artes, o desenho é o essencial, no qual não é o que deleita na sensação, mas simplesmente o que apraz pela sua forma que constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto.¹⁵⁸

Esta tensão entre uma consideração ora objectiva, ora subjectiva da «conformidade a fins» formal torna-se aqui indesmentível e insistir no estatuto puramente subjectivo da «conformidade a fins sem fim» perante a explícita valorização kantiana do carácter formal do desenho («que apraz pela sua forma») em

¹⁵⁶ I. KANT, *op. cit.*, § 11, p. 72: «[Also] kann nichts anders als die subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes, ohne allen (weder objektiven noch subjektiven) Zweck, folglich die bloße Form der Zweckmäßigkeit in der Vorstellung, *wodurch* [em A: dadurch] uns ein Gegenstand gegeben wird, sofern wir uns ihrer bewußt sind, das Wohlgefallen, welches wir, ohne Begriff, als allgemein mitteilbar beurteilen, mithin den Bestimmungsgrund des Geschmacksurteils, ausmachen.»

¹⁵⁷ *Ibid.*, § 12, p. 73: «Das Bewußtsein der bloß formalen Zweckmäßigkeit im Spiele der Erkenntniskräfte des Subjekts, bei einer Vorstellung, *wodurch* ein Gegenstand gegeben wird, [ist die Lust selbst] [...]»

¹⁵⁸ *Ibid.*, § 14, pp. 77s: «In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, *was* durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht.»

detrimento das cores (que «pertencem ao atractivo») seria um tanto ou quanto despropositado¹⁵⁹.

Chegados aqui, importa sublinhar que Kant – ainda que por vezes declare o contrário – não silencia em absoluto a consideração do objecto do juízo de gosto, sendo que, neste ponto da sua pesquisa, parece valorizar sobretudo os aspectos formais da obra de arte. Ainda que devam considerar-se excepções – é bem possível que, sem ressalvas, a acusação de formalismo dirigida contra Kant seja, no mínimo, precipitada¹⁶⁰ –, certo é que, logo que se abra uma brecha no edifício da filosofia transcendental kantiana (no que toca, sobretudo, ao conceito de objecto), emerge, quer se queira quer não, o carácter formal/técnico do princípio da «conformidade a fins sem fim». Disto decorre um aspecto da leitura adorniana do terceiro momento do juízo de gosto que parece arrancar de um debate sobre o § 45 da *Crítica da Faculdade do Juízo*:

A ideia kantiana de conformidade a fins, que estabelece a conexão entre a arte e o elemento interior da natureza, é maximamente afim à técnica. Aquilo pelo qual as obras de arte se organizam enquanto conformes a fins, como isso que se nega à mera existência, constitui a sua técnica; somente através desta se tornam aquelas conformes a fins.¹⁶¹

Afim à técnica, o princípio da «conformidade a fins sem fim» continuaria a sinalizar a autonomia da arte. Contudo, sinaliza-o de um modo que se afigura a Adorno problemático por duas razões que, como tentaremos mostrar, salientam ora o «sem fim», ora a «conformidade a fins». Seria este – arriscamos – o cerne do problema: o princípio da «conformidade a fins sem fim» (pensado por Kant como subjectivo e, portanto, como irreduzível ao princípio da perfeição) consagraria a finalidade imanente da arte (liberta de fins heterónomos) pelo preço de (a) aparentá-la à mercadoria fetichizada, na medida em que se anula o seu «valor de uso» (acentua-se

¹⁵⁹ Também a valorização da «beleza livre» (*freie Schönheit*) em contraste com a «beleza aderente» (*anhängende Schönheit*) (cf. § 16) parece relevar de uma perspectiva *malgré soi* centrada no objecto e, neste campo, tendente à valorização da dimensão formal da arte.

¹⁶⁰ Considere-se, por exemplo, as doutrinas do «ideal da beleza» (*Ideal der Schönheit*) (§ 17) ou das «ideias estéticas» (*ästhetische Ideen*) (§ 49): em ambas se destacam valorizações relativas aos objectos artísticos que, no entanto, escapam ao quadro de um suposto formalismo.

¹⁶¹ *ÄT*, p. 321: «Die Kantische Idee der Zweckmäßigkeit, welche bei ihm den Konnex zwischen der Kunst und dem Inwendigen der Natur herstellt, ist der Technik nächstverwandt. Wodurch die Kunstwerke als zweckmäßige so sich organisieren, wie es dem bloßen Dasein versagt ist, das ist ihre Technik; durch sie allein werden sie zweckmäßig.»

o «sem fim») e (b), por fim – uma vez que o «sem fim» do *uso* é irrecuperável pelos fins da *troca* – conduzir tendencialmente a uma visão totalizadora da obra de arte, nos termos da qual cabe ao todo, por mor do conseguimento da obra, subsumir as partes (acentua-se a «conformidade a fins»). Eis como Adorno desdobra estas duas preocupações que, no fundo, constituem duas etapas no desdobramento do mesmo problema:

(a)

Claro que as obras de arte são determinadas pela técnica como algo que é em si conforme a fins. O seu *terminus ad quem*, no entanto, situa-se unicamente nelas próprias, não no exterior. Daí que a técnica da sua conformidade a fins imanente permaneça também “sem fim”, enquanto ela, na verdade, tem constantemente como modelo uma técnica extra-estética. A formulação paradoxal de Kant exprime uma relação antinómica sem que o autor da antinomia a tenha explicitado: pela sua tecnicização, que as amarra inelutavelmente a formas finais, as obras de arte entram em contradição com a sua ausência de fim. [...] Mas a obra de arte totalmente elaborada na sua racionalidade e pureza anulava, por força justamente da sua autonomia absoluta, a diferença em relação à existência empírica, assemelhando-se, sem a imitar, à mercadoria, o seu contrário. Já não seria possível distingui-la das obras plenamente racionais e finais, excepto pelo facto de não possuir nenhum fim, o que decerto a desmente.¹⁶²

Levanta-se assim, por força da pureza do «sem fim» das obras de arte que, na sua máxima elaboração, se assemelham à mercadoria – pelo esbatimento do «uso» – e dela se distinguem – pela alergia à «troca» –, o problema da chamada *raison d'être* da arte que a ausência de fim num objecto elaborado de acordo com um fim imanente suscita. Ou seja, por outras palavras, a dupla negação do «uso» e da «troca» que a «conformidade a fins sem fim» implica expõe a autonomia da arte à pergunta em que se joga todo o valor heurístico do terceiro momento do juízo de gosto: afinal, por mor

¹⁶² *ÄT*, p. 323: «Zwar werden die Kunstwerke durch Technik als ein in sich Zweckmäßiges bestimmt. Ihr terminus ad quem aber hat seinen Ort allein in ihnen selbst, nicht außerhalb. Darum bleibt auch die Technik ihrer immanenten Zweckmäßigkeit 'ohne Zweck', während doch Technik konstant außerästhetische zum Modell hat. Kants paradoxe Formulierung drückt ein antinomisches Verhältnis aus, ohne daß der Antinomiker es expliziert hätte: durch ihre Technisierung, die sie unabdingbar an Zweckformen kettet, geraten die Kunstwerke zu ihrer Zwecklosigkeit in Widerspruch. [...] Aber das rational rein durchgebildete Kunstwerk kassierte kraft eben seiner absoluten Autonomie die Differenz vom empirischen Dasein; gliche, ohne sie nachzuahmen, seinem Widerpart, den Waren sich an. Von den vollkommen zweckrationalen Gebilden wäre es nicht mehr zu unterscheiden außer dadurch, daß es keinen Zweck hat, und das freilich dementierte es.»

de quê existem objectos elaborados em conformidade com fins imanes e, contudo, desprovidos de fim? Uma eventual tentativa de dar resposta a esta questão passaria por distinguir entre «fim» e *raison d'être*, tentativa a que não será alheia a pesquisa que tencionamos levar a cabo no Cap. III em que atacaremos, finalmente, o problema do «teor de verdade» e do «carácter de aparência» de obras de arte.

Para já, sublinhe-se que, por esta via, se chega de novo às contradições da autonomia da arte que, do ponto de vista de uma reflexão sobre o belo e o juízo de gosto, se cristalizam, como vemos, na ideia kantiana de «conformidade a fins sem fim». Já nos ocupámos dessas contradições no § 2 deste Cap. I e a elas voltaremos quer no § 6, quer nos restantes capítulos desta Primeira Parte que culminará na discussão da antinomia da «aparência estética» que, como veremos, recolhe as contradições da autonomia estética. Em todo o caso – chegando assim à segunda etapa da discussão –, os problemas suscitados pelo terceiro momento do juízo de gosto acham-se contidos desde logo, para Adorno, na ideia de finalidade imane, no próprio princípio da «conformidade a fins» em virtude da primazia do todo sobre as partes que ele parece consagrar...

(b)

A conformidade a fins das obras de arte, pela qual se afirmam, é apenas a sombra da conformidade a fins externa. Apenas se lhe assemelham pela a forma e só assim – é o que presumem, pelo menos, as obras de arte – se acautelam contra a decomposição. A formulação paradoxal de Kant, segundo a qual se deve chamar belo ao que é conforme a fins sem fim, exprime, na linguagem da filosofia transcendental subjectiva, este estado de coisas com aquela fidelidade que constantemente distancia os teoremas kantianos do contexto metódico em que emergem. As obras de arte eram conformes a fins enquanto totalidades dinâmicas, na qual todos os momentos particulares se apresentam para o seu fim, o todo, e também o todo para o seu fim, a realização ou remissão negadora dos momentos. Em contrapartida, as obras de arte eram sem fim porque se furtavam à relação fim-meio da realidade empírica. Sem ela, a conformidade a fins das obras de arte tem algo de quimérico. A relação da conformidade a fins estética com a real era histórica: a conformidade a fins imane das obras de arte chegava-lhes de fora.¹⁶³

¹⁶³ *ÄT*, pp. 209s: «Die Zweckmäßigkeit der Kunstwerke, durch die sie sich behaupten, ist nur der Schatten der Zweckmäßigkeit draußen. Ihr ähneln sie nur der Form nach, und dadurch allein werden sie - so wenigsten wähnen es die Kunstwerke - vor der Dekomposition geschützt. Die paradoxe Formulierung Kants, der zufolge schön genannt werden soll, was zweckmäßig ohne Zweck ist, drückt,

Que assim seja – que lhes venha de fora a finalidade imanente – significa algo em última instância bastante distinto do que estaria em causa na afirmação de que a arte se organiza em conformidade com uma finalidade importada do exterior. O que lhes vem de fora, segundo Adorno, é o esquema da conformidade a fins, não este ou aquele fim. Mas já este esquema é problemático, como temos sugerido, dado que, ao definir a arte pela sua finalidade imanente, se dá implicitamente o flanco a uma dogmatização do princípio de construção, cujo carácter instrumental, por mais imanente que seja uma tal conformidade a fins, se assemelha à lógica instrumental que reina para lá da esfera das artes. Problemática, no princípio da «conformidade a fins sem fim», seria a lógica de uma construção totalizadora centrada na subsunção das partes no todo – lógica que, atravessando o espaço das práticas artística, não é alheia à violência da dominação que caracteriza a histórica da civilização:

O meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflecte a violência e a dominação da realidade empírica é mais do que uma analogia. O fechamento das obras de arte enquanto unidade da sua multiplicidade transpõe imediatamente o comportamento dominador da natureza para algo removido da sua realidade [...].¹⁶⁴

Eis pois o cerne do cepticismo de Adorno em relação à teleologia imanente implicada pelo princípio da «conformidade a fins sem fim»: a lógica dominadora de uma integração sem resto das partes no todo – por outras palavras, a articulação dos momentos de uma obra de arte por mor, exclusivamente, do seu fim –, mais não faria do que supor que a violência do real se repete na arte, ao passo que é dessa violência que, justamente em virtude da sua autonomia, a arte pode libertar-se.

in der Sprache subjektiv transzendentaler Philosophie, den Sachverhalt mit jener Treue aus, die stets wieder die Kantischen Theoreme dem methodischen Zusammenhang entrückt, in welchem sie auftreten. Zweckmäßig waren die Kunstwerke als dynamische Totalität, in der alle Einzelmomente für ihren Zweck, das Ganze, da sind, und ebenso das Ganze für seinen Zweck, die Erfüllung oder negierende Einlösung der Momente. Zwecklos dagegen waren die Kunstwerke, weil sie aus der Zweck-Mittel-Relation der empirischen Realität heraustraten. Fern von ihr hat die Zweckmäßigkeit der Kunstwerke etwas Schimärisches. Das Verhältnis der ästhetischen Zweckmäßigkeit zur realen war geschichtlich: die immanente Zweckmäßigkeit der Kunstwerke kam ihnen von außen zu».

¹⁶⁴ *ÄT*, p. 209: «Wodurch die Verhaltensweise der Kunstwerke Gewalt und Herrschaft der empirischen Realität reflektiert, ist mehr als Analogie. Die Geschlossenheit der Kunstwerke als Einheit ihrer Mannigfaltigkeit überträgt unmittelbar die naturbeherrschende Verhaltensweise auf ein ihrer Realität Entrücktes [...].»

Esta segunda vertente do problema da «conformidade a fins sem fim» – a crítica da violência inscrita no princípio da unidade, da identidade, da finalidade estéticas –, permitir-nos-á ainda medir a distância de Adorno não tanto em relação a Kant, mas, sobretudo, em relação a Hegel. Dirijamos, assim, a nossa atenção para a «filosofia da arte» hegeliana. Um tal salto seria demasiado pródigo se nada se dissesse acerca do intervalo histórico por ele sobrevoado – intervalo que tão importante será, com efeito, para compreender a matriz teórica da estética adorniana e a que voltaremos, ainda neste capítulo (cf. § 5), na senda de uma reinterpretação do sentido da «filosofia *da* arte» a que Hegel dedica os seus esforços sem, porém, lograr concretizá-la.

Avançamos já, como hipótese transversal a este capítulo, a convicção segundo a qual a estética de Adorno não corresponde nem a uma actualização das críticas de Hegel dirigidas contra Kant, nem a uma *Aufhebung* da controvérsia entre ambos. Como procurámos tornar palpável no que toca a Kant e tentaremos agora aflorar no que concerne a Hegel, este *desvio* representado pelo itinerário filosófico de Adorno em nada diminui, porém, a fecundidade de uma exploração das posições adornianas em relação às estéticas de ambos. Por esta razão, em relação a Hegel – e sem prejuízo do que distingue as estéticas hegeliana e adorniana –, é certamente pertinente iniciar a discussão pelos pontos da crítica hegeliana de Kant que Adorno subscreve abertamente.

4. HEGEL

*O todo enquanto verdade é sempre
também a mentira.*¹⁶⁵

Na introdução às suas *Lições sobre a Estética*, dedicada à «Dedução histórica do verdadeiro conceito da arte»¹⁶⁶, Hegel reconhece a máxima relevância à tentativa kantiana, levada a cabo na *Crítica da Faculdade do Juízo* de dissolver a contradição entre espírito e natureza. Contudo, na óptica de Hegel, a filosofia de Kant permanece limitada e unilateral porquanto – cingindo-nos aqui ao âmbito da reflexão sobre a arte – se, por um lado, Kant confere um papel decisivo ao belo na unificação do entendimento e da sensibilidade (pois, no belo, assim no-lo restitui Hegel, interpenetram-se o «universal» e o «particular», o «fim» e o «meio», o «conceito» e o «objecto»), por outro lado, esta reconciliação permanece subjectiva, quer dizer, relativa ao carácter reflexivo do juízo de gosto (à harmonia entre imaginação e entendimento), não sendo pensada por Kant como verdadeira e efectiva em si e para si mesma.

Segundo Hegel, Kant peca por considerar o objecto – as obras de arte – exclusivamente a partir do sujeito, centrando-se ora naquele que contempla, ora naquele que produz. Além disso, mesmo alegando a validade universal do juízo do «belo» – cuja necessidade, segundo Kant, não pode ser determinada por nenhum conceito –, a centralização da estética no juízo de gosto desemboca num impasse – para Hegel, insuperável – entre a singularidade *a-conceptual* desse juízo e o carácter *conceptual* da sua pretensão à validade universal e necessária. Um sistema filosófico consistente, segundo Hegel – edificando-se em torno da apresentação científica da

¹⁶⁵ *Beethoven*, p. 122: «Das Ganze als Wahrheit ist immer auch die Lüge.»

¹⁶⁶ G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, pp. 83-89.

necessidade da reconciliação entre sujeito e objecto – proporcionaria a chave para a resolução deste impasse: o belo seria finalmente a aparição subjectivamente mediada da ideia objectiva... A impossibilidade de no seu quadro se desenvolver uma «ciência do belo» – mas somente uma crítica do juízo de gosto –, tornaria a estética kantiana suspeita de subjectivismo e, nesse sentido, obsoleta.

Como veremos, apesar de Adorno não perfilhar a crítica hegeliana ao suposto subjectivismo de Kant, a que acabamos de aludir – de resto, para Adorno, Hegel não escapa à abstracção subjectivista do idealismo, pois o nexos sujeito-objecto permanece, enquanto «espírito», subjectivo – apesar, portanto, da distância que separa Adorno da valorização hegeliana de uma pretensamente necessária reconciliação entre sujeito e objecto, Adorno reconhece como válidos alguns elementos da crítica hegeliana à estética de Kant. É num tom particularmente reticente, no entanto, que se refere ao autor da *Fenomenologia do Espírito*, na seguinte passagem da «introdução primeira»:

O princípio estético central de Hegel – do belo enquanto aparecer sensível da ideia – pressupõe que o conceito desta é o do espírito absoluto. Somente quando se satisfizesse a sua exigência total, quando a filosofia conseguisse conduzir ao conceito a ideia do absoluto, obteria aquele princípio a sua força. Numa fase histórica em que a perspectiva da realidade da razão se transformou numa zombaria sangrenta, a interpretação de Hegel – apesar da riqueza inerente à intuição mais verdadeira a que ela abriu – esmorece até se transformar em consolação. Estando a história, segundo a concepção de Hegel, venturosamente [*glücklich*] mediada pela verdade, então não se pode isolar a sua própria verdade da desventura [*Unglück*] da história. Prevalece, é certo, a crítica hegeliana de Kant. O belo – que deve ser mais do que jardins de teixos – não é algo meramente formal, datando retrospectivamente funções subjectivas da intuição, mas deve procurar o seu fundamento no objecto. Contudo, o esforço hegeliano para realizar essa tarefa saiu gorado, pois postulava sem razão, de um modo metaestético, a identidade entre sujeito e objecto no todo.¹⁶⁷

¹⁶⁷ *ÄT*, p. 523: «Hegels zentrales ästhetisches Prinzip, das des Schönen als des sinnlichen Scheinens der Idee, setzt deren Begriff als den des absoluten Geistes voraus. Nur wenn dessen totaler Anspruch honoriert würde, wenn Philosophie vermöchte, die Idee des Absoluten auf den Begriff zu bringen, hätte jenes Prinzip seine Kraft. In einer geschichtlichen Phase, in der die Ansicht von der Wirklichkeit der Vernunft zum blutigen Spott ward, verblaßt Hegels Deutung, trotz des Reichtums an wahrer Einsicht, den sie aufschloß, zum Trost. Hat seine Konzeption Geschichte mit der Wahrheit glücklich vermittelt, so ist ihre eigene Wahrheit vom Unglück der Geschichte nicht zu isolieren. Wohl besteht Hegels Kantkritik fort. Schönes, das mehr sein soll als Taxusgärten, ist kein bloß Formales, auf subjektive Anschauungsfunktionen Zurückdatierendes, sondern sein Grund im Objekt aufzusuchen. Aber seine Anstrengung, das zu leisten, wurde zunichte, weil sie metaästhetisch Identität von Subjekt und Objekt im Ganzen zu Unrecht postuliert.»

O mínimo que se pode dizer – em termos filosóficos gerais e, *a fortiori*, no campo da estética – é que a identidade entre sujeito e objecto inspira a máxima desconfiança a Adorno, não sendo assim o escopo da estética de Hegel, mas algumas das críticas que este dirige a Kant o que motiva, à partida, a adesão de Adorno¹⁶⁸. Destaca-se, neste contexto, a problemática do formalismo (já discutida, a propósito do princípio da «conformidade a fins sem fim», no § 3 sobre Kant). Embora Adorno reconheça que o anti-formalismo de Hegel o torna menos sensível a movimentos artísticos posteriores – ao da pintura não-figurativa, por exemplo –, o mérito de Hegel teria consistido em avançar um conceito «enfático» de arte¹⁶⁹, irreduzível aos já referidos «jardins de teixos» que, no contexto da valorização da «beleza livre» (cf. § 16 da *Crítica da Faculdade do Juízo*), surgem, também na óptica de Adorno, sobrevalorizados por Kant. Por mais distante que dela esteja o seu pensamento, Adorno reconhece na premissa segundo a qual a arte constitui uma instância da manifestação do espírito a atribuição de uma força que, desligada da perspectiva idealista, sistemática e teleológica de Hegel, permanecerá fecunda.

Por mor de uma perspectiva panorâmica, destacaria três aspectos genéricos a partir dos quais se pode medir a proximidade *relativa* entre Adorno e Hegel, em

¹⁶⁸ Em todo o caso, no contexto do seu próprio confronto com Kant, Adorno não deixa de considerar problemático o modo como aparecem reconciliados sujeito e objecto. Adorno, contudo, interpreta o impasse de Kant em termos não subsumíveis no sistema hegeliano. Na medida em que concernem somente ao juízo de gosto – i.e., ao comprazimento subjectivo – e não à obra de arte propriamente dita, a universalidade e a necessidade permaneceriam, enquanto tais, exteriores a esta, gerando uma ambiguidade de fundo no que toca à avaliação artística que abriria o flanco às objecções de Hegel. Recuperar esta crítica hegeliana implicaria, no entanto, despojá-la de traços de idealismo: «Em toda a obra de arte, não só na aporia da faculdade de julgar reflexiva, arrepanha-se o nó do universal e do particular. A compreensão de Kant aproxima-se dele pela determinação do belo como algo “que agrada universalmente sem conceito”. Apesar do esforço desesperado de Kant, não se deve separar uma tal universalidade da necessidade; que algo “agrada universalmente” equivale ao juízo segundo o qual isso tem de agradar a qualquer um, senão seria apenas uma verificação empírica. No entanto, a universalidade e a necessidade implícita permanecem indelevelmente conceitos e a sua unidade kantiana, o “agradar”, é exterior à obra de arte. [...] Nesta medida, a estética kantiana é híbrida e expõe-se desprotegida à crítica de Hegel. Cabe emancipar o seu passo do idealismo absoluto – tarefa perante a qual se encontra hoje a estética.» (*ÄT*, p. 247: «In jedem Kunstwerk, nicht erst in der Aporie der reflektierenden Urteilskraft, schürzt sich der Knoten von Allgemeinem und Besonderem. Kants Einsicht nähert sich dem mit der Bestimmung des Schönen als dessen, “was ohne Begriff allgemein gefällt”. Solche Allgemeinheit ist, trotz Kants verzweifelter Anstrengung, von Notwendigkeit nicht zu sondern; daß etwas ‘allgemein gefällt’ ist äquivalent dem Urteil, daß es einem jeden gefallen müsse, sonst einzig eine empirische Konstatierung. Allgemeinheit und implizite Notwendigkeit bleiben jedoch unabdingbar Begriffe, und deren Kantische Einheit, das Gefallen, ist dem Kunstwerk äußerlich. [...] Insofern ist die Kantische Ästhetik zwitterhaft und der Kritik Hegels schutzlos exponiert. Sein Schritt ist vom absoluten Idealismus zu emanzipieren; die Aufgabe, vor welcher Ästhetik heute steht.»)

¹⁶⁹ Cf. *ÄT*, p. 526: «Na verdade, as estéticas pré-hegelianas, incluindo a kantiana, ainda não compreendem a obra de arte, enquanto tal, de modo enfático». («Zwar begreift die vor-Hegelsche, auch die Kantische Ästhetik das Kunstwerk noch nicht emphatisch als solches.»)

matéria de estética. Seriam estes: a (1) crítica de estéticas «subjectivas», (2) a insistência no teor cognitivo da obra de arte (no que Adorno, *mutatis mutandis*, chamará o «teor de verdade») e (3) a ênfase no carácter histórico deste mesmo teor.

Refiro-me ao carácter relativo desta proximidade por serem muitos os aspectos que permitem distinguir as estéticas de ambos no próprio seio desta proximidade. Prossigamos ponto por ponto:

(1) No que toca à crítica de estéticas «subjectivas», se é verdade que Adorno considera, como Hegel, o conceito de gosto insuficiente para dar conta da experiência estética que, segundo crê, constituiria um desdobramento subjectivo da objectividade da obra (Adorno refere-se amiúde, a este propósito, à «primazia do objecto»), também o é que Adorno recusa atribuir uma perspectiva meramente subjectiva a Kant e que a sua crítica do subjectivismo não desemboca, muito pelo contrário, na tentativa de operar uma síntese perfeita entre sujeito e objecto. Desde último ponto de vista, Adorno afasta-se em igual medida de ambos os filósofos pois, mais do que a conformidade do «objecto artístico» ao «espectador» (do «belo» ao «sujeito»), interessa-lhe a desconformidade que os põe em contacto na experiência estética, quer dizer, o seu potencial de desequilíbrio e de desregulação¹⁷⁰.

Além disso, as referências esparsas ao binómio sujeito/subjectivo vs objecto/objectivo, requerem, para dar conta da sua complexidade, um esclarecimento cabal acerca das várias acepções em que é empregue. Adorno, sobre cujas obras – e não menos sobre a *Teoria Estética* – pesa tantas vezes a suspeita de obscuridade, não se furta a este esclarecimento, distinguindo explicitamente três planos: (i) o da experiência estética (onde, para Adorno, a «primazia do objecto» se impõe, embora em nenhum momento faça sentido desligada do investimento subjectivo do «espectador», que, por seu turno, é pensado como um momento do desdobramento objectivo da obra de arte); (ii) o da própria obra (a tensão entre o elemento subjectivo e objectivo *na* obra cristalizar-se-á, noutras passagens, na tensão entre «expressão» e

¹⁷⁰ É importante recordar que Kant pensara já – na esteira de Burke, nomeadamente – esta «desconformidade» através do conceito de sublime, ainda que, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, o restrinja à esfera da natureza. Tal não obsta, obviamente, a que releituras de Kant retomem as suas pesquisas, tal como se acham exploradas na «Analítica do sublime», reinscrevendo-as no âmbito de uma reflexão contemporânea sobre arte. Desta linha de leitura é certamente paradigmático o trabalho de Lyotard nas *Leçons sur l'Analytique du sublime* e em *L'inhumain*, e a ela não será alheia a estética Adorno, como veremos, sobretudo, no epílogo final.

«construção») e (iii) o do juízo estético (o problema seria aqui o da tensão entre a singularidade *subjectiva* do juízo e o postulado da sua universalidade *objectiva*):

A estética mais recente é dominada pela controvérsia acerca da sua forma *subjectiva* ou *objectiva*. Neste caso, os termos são equívocos. Por vezes pensa-se no resultado das reacções *subjectivas* às obras de arte, em oposição à *intentio recta* a elas respeitantes, que seria pré-crítica, segundo um esquema corrente da crítica do conhecimento. Em seguida, ambos os conceitos podem referir-se à primazia dos momentos *objectivo* ou *subjectivo* nas próprias obras de arte, como que à maneira da distinção cara às ciências do espírito entre clássico e romântico. Finalmente, questiona-se a *objectividade* do juízo de gosto estético. Há que distinguir os significados.¹⁷¹

À luz destas distinções, a questão da distância/proximidade entre Adorno, por um lado, e Kant e Hegel, por outro, ganha novos contornos, assim como se subtiliza a perspectiva acerca das estéticas destes últimos. Assim, prossegue Adorno:

No que toca à primeira acepção, a estética de Hegel tinha uma orientação *objectiva*, ao passo que, sob o aspecto da segunda, salientou a *subjectividade* de um modo talvez mais decisivo do que os seus predecessores, segundo os quais o contributo do sujeito para o efeito sobre um espectador, ideal ou transcendental, era limitado.¹⁷²

Uma outra consequência fértil do estabelecimento preciso destas distinções, como veremos no ponto seguinte, prende-se com a possibilidade de precisar, rigorosamente, a crítica adorniana à hipóstase hegeliana do conteúdo (*Inhalt*) – o que relativiza até certo ponto o famigerado mérito da sua perspectiva *objectivista*.

(2) Se é justo afirmar que Adorno procura problematizar a distinção entre arte e ciência – o que Hegel fizera também, no quadro totalmente distinto do seu sistema dialéctico, ao destacar a arte, a par da religião e da filosofia, como instâncias da

¹⁷¹ *ÄT*, p. 244: «Beherrscht wird die neuere Ästhetik von der Kontroverse über deren subjektive oder objektive Gestalt. Die Termini sind dabei äquivok. Gedacht wird einmal an den Ausgang von den subjektiven Reaktionen auf Kunstwerke, im Gegensatz zur *intentio recta* auf jene hin, die, nach einem gängigen Schema der Erkenntniskritik, vorkritisch sei. Weiter können die beiden Begriffe sich auf den Vorrang des objektiven oder subjektiven Moments in den Kunstwerken selber beziehen, etwa nach dem Modus der geisteswissenschaftlichen Unterscheidung von Klassischem und Romantischem. Schließlich wird nach der Objektivität des ästhetischen Geschmacksurteils gefragt. Die Bedeutungen sind zu distinguieren.»

¹⁷² *ÄT*, p. 244: «Hegels Ästhetik war, wo die erste in Rede steht, objektiv gerichtet, während sie unterm Aspekt der zweiten Subjektivität entschieden vielleicht hervorhob als seine Vorgänger, bei denen der Anteil des Subjekts auf die Wirkung auf einen sei es auch idealen oder transzendentalen Betrachter limitiert war.»

odisseia histórica do *espírito* – e se, nesse sentido, importa reconhecer um teor cognitivo à arte (ainda que não proposicional, como já vimos), é imprescindível, sob pena de se falhar por completo a captação do que está em causa quando Adorno se refere ao «teor de verdade» de obras de arte, sublinhar que um abismo separa o elemento cognitivo, tal como o pensa Hegel ao definir o belo enquanto «aparecer sensível da ideia» (*sinnliche Scheinen der Idee*)¹⁷³, do «teor de verdade» de obras de arte que Adorno acabará por cruzar, como veremos na Segunda Parte, com o seu «carácter enigmático»¹⁷⁴.

Para Adorno, nunca o elemento cognitivo das obras de arte – na medida em que se venha a relacionar com o seu «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*) – tem o carácter de um conteúdo (*Inhalt*). Para Adorno, o conceito de conteúdo é, em Hegel, demasiado vasto e impreciso: nele convergem a sublimidade da *ideia* e a banalidade da eventual mensagem de um conto. Deveria distinguir-se o teor (*Gehalt*) filosófico de uma obra de arte – o seu conteúdo enfático – do conteúdo (*Inhalt*), e este último, por sua vez, do material (*Stoff*). Se o material (seleccionado entre o disponível historicamente) de uma obra de arte em particular constitui o seu conteúdo, este último não é *removível* da obra, em que permanece inseparável da forma – o conteúdo não é separável da obra como o seriam o tema de uma pintura ou a mensagem de uma obra teatral. De resto, é este o ponto nuclear de que parte Adorno numa das suas mais constantes críticas dirigidas a Hegel:

A forma [*Form*] é em si mesma mediada pelo conteúdo [*Inhalt*] – não de tal modo, como se acontecesse a algo que lhe fosse meramente heterogéneo – e o conteúdo pela forma. Deve-se distinguir ambos na sua mediação, mas o conteúdo [*Inhalt*] imanente das obras de arte – o seu material e o seu movimento – é fundamentalmente distinto do conteúdo [*Inhalt*] como algo removível [*Ablösbares*], como a intriga de uma peça ou o tema de uma pintura, que Hegel, com toda a inocência, equipara ao conteúdo.¹⁷⁵

¹⁷³ Cf. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, op. cit., p. 151: «Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee.»

¹⁷⁴ No entanto, considerando a economia da presente tese, importa recordar que só na segunda parte ficará claro em que medida o «elemento cognitivo» a que aqui fazemos referência (e que continuaremos a discutir ao longo da primeira parte) não esgota de todo o que Adorno, confrontando-se com certas obras de arte, entende ser o seu «teor de verdade».

¹⁷⁵ *ÄT*, p. 529: «Form ist in sich durch den Inhalt vermittelt, nicht derart, als ob sie einem ihr bloß Heterogenen widerfährt, und Inhalt durch Form; beides bleibt noch in seiner Vermittlung zu distinguieren, aber der immanente Inhalt der Kunstwerke, ihr Material und seine Bewegung, ist grundverschieden von Inhalt als Ablösbares, der Fabel eines Stückes oder dem Sujet eines Gemäldes, wie Hegel sie in aller Unschuld dem Inhalt gleichsetzt.»

Por sua vez, o teor de uma obra de arte – considerando o problema exclusivamente a partir da relação entre forma e conteúdo – prende-se com o modo como o processo da sua mediação recíproca é levado a cabo: do processo de estruturação, emerge um *outro conteúdo* – o teor (*Gehalt*). Nos termos de Adorno, «por força da sua conformação [*Gestaltung*] irrompe o próprio teor [*Gehalt*] objectivo – latente – da obra de arte»¹⁷⁶. A objectividade deste teor remete para a sua dimensão histórica que nos conduz ao terceiro ponto.

(3) No que concerne ao carácter histórico da arte, Adorno, como Hegel, considera inescapável abandonar a dicotomia entre a abordagem empírica da história da arte e o formalismo das filosofias abstractas do belo, procurando, com esse fito, transcender a autonomia supostamente pura da esfera estética e surpreender as marcas do movimento da história em obras de arte. Adorno afasta-se de Hegel, todavia, ao repudiar quer o idealismo, quer a teleologia do conceito hegeliano de história. Num primeiro momento – seguindo a pista do pensamento adorniano – captar na arte o «histórico» mais do que a história – nos antípodas de uma visão que julgasse a arte um reflexo, ou uma manifestação, da história – implica (i) abandonar uma concepção idealista da história (como desdobramento do absoluto) – a favor de uma materialista e, no quadro desta, (ii) despedir toda e qualquer teleologia. Isto acarretará impor a concretude da arte ao pensamento filosófico, escapando à abstracção de uma ideia, imposta *a priori*, do que a arte *fosse* ou *devesse ser*, em conformidade com um qualquer sistema filosófico (idealista ou materialista), ou seja (iii) centrar-se em obras de arte singulares, partir delas, desdobrá-las e pensar *nelas* a tensão imanente entre os elementos históricos que as atravessam e são nelas como cicatrizes¹⁷⁷. Num segundo momento – na medida em que este acercar-se de obras de arte singulares não equivale a defender uma perspectiva nominalista (centrada, de modo irrestrito, no particular) –, esta captação do «histórico» na arte revela-se pertinente, na medida em que se confunde com a captação do seu «teor de verdade» histórico. Tal não significa, mais uma vez, que o «teor de verdade» seja *relativo* à história (manifestando-a idealisticamente ou reflectindo-a materialisticamente), mas que, como tentaremos

¹⁷⁶ *ÄT*, p. 528: «[...] kraft künstlerischer Gestaltung tritt sein eigener - latenter - objektiver Gehalt hervor [...]»

¹⁷⁷ Será em torno deste problema – que Adorno explora através de uma recriação do conceito hegeliano de «mediação» (*Vermittlung*) – que desenvolveremos grande parte do § 6 deste Cap. I, consagrado à relação entre arte e sociedade e ao cruzamento implícito entre o «estético» e o «político» *na arte*.

mostrar mais detidamente na secção C, «Figuras», do Cap. II, a sua pregnância lhe diz imanentemente respeito e é intimamente histórica:

O teor de verdade das obras de arte, de que depende finalmente o seu estatuto [*Rang*], é histórico até ao mais íntimo de si. Porém, ele não se reporta à história de modo relativo, ao ponto de o teor de verdade – e, por conseguinte, o estatuto das obras de arte – variar com tempo. [...] o teor de verdade e o estatuto não recaem no historicismo. A história é imanente às obras; não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação variável. O teor de verdade torna-se histórico na medida em que a consciência veraz [*richtiges Bewußtsein*] se objectiva na obra.¹⁷⁸

A «consciência veraz» a que aqui faz menção Adorno é inseparável do seu conceito de crítica que explorámos já na secção consagrada à filosofia de Adorno, incluída no final do excurso sobre o conceito de crítica:

Esta consciência não é nem um vago ser-no-tempo [*An-der-Zeit-Sein*], nem um *kairos*; isso daria razão ao curso do mundo [*Weltverlauf*], que não é o desdobramento da verdade. A partir do momento em que emergiu o potencial de liberdade, a consciência veraz [*richtiges Bewußtsein*] é antes de tudo a consciência mais avançada das contradições no horizonte da sua possível reconciliação.¹⁷⁹

No entanto, irredutível a uma mensagem que da obra de arte se pudesse retirar, esta «objectivação» da consciência veraz deve ser entendida numa lógica de afinidades, mais como uma *infiltração* inconsciente, do que como *transposição* consciente, pois «o teor de verdade das obras de arte é a escrita inconsciente da história, ligada ao que até hoje sempre de novo ficou soterrado»¹⁸⁰. Decisivas para o desígnio desta dissertação – mas secundárias no que se refere ao paralelo entre Hegel e Adorno que por ora nos ocupa –, todas estas considerações, tal como se disse

¹⁷⁸ *ÄT*, p. 285: «Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, von dem ihr Rang schließlich abhängt, ist bis ins Innerste geschichtlich. Er verhält sich nicht relativ zur Geschichte derart, daß er, und damit der Rang der Kunstwerke, einfach mit der Zeit variierte. [...] [Dadurch indessen] fallen Wahrheitsgehalt, Qualität nicht dem Historismus anheim. Geschichte ist den Werken immanent, kein äußeres Schicksal, keine wechselnde Einschätzung. Geschichtlich wird der Wahrheitsgehalt dadurch, daß im Werk richtiges Bewußtsein sich objektiviert.»

¹⁷⁹ *ÄT*, p. 285: «Dies Bewußtsein ist kein vages An-der-Zeit-Sein, kein *chairoi*; das gäbe dem Weltverlauf recht, der nicht die Entfaltung der Wahrheit ist. Vielmehr heißt richtiges Bewußtsein, seitdem das Potential von Freiheit aufging, das fortgeschrittenste Bewußtsein der Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung.»

¹⁸⁰ *ÄT*, pp. 285s: «[...] ist der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke bewußtlose Geschichtsschreibung, verbündet mit dem bis heute stets wieder Unterlegenen.»

relativamente ao segundo ponto, serão retomadas e prolongadas nos capítulos que se seguem, com a detenção que merecem.

Referindo-nos agora, mais de perto, às teses hegelianas relativas à dimensão histórica da arte e ao modo como a estética adorniana as transgride, importa reter que, para Adorno, não só permanece insuficiente a periodização hegeliana do devir histórico da arte (a sucessão das chamadas artes simbólica, clássica, romântica), e arbitrária a hierarquia que com ela é solidária entre arquitectura, escultura, pintura, música e poesia, como também, além disso, lhe merece a mais contundente crítica o pressuposto de que dependem quer aquela periodização, quer esta hierarquia. Este pressuposto mais não é do que a já referida definição do belo como «aparecer sensível da ideia». É o problema da identidade sujeito-objecto pensado no plano da história. Enquanto manifestação do espírito – do «divino», das mais profundas aspirações do homem –, a arte reflectiria positivamente, segundo Hegel, o devir da história; mais, celebra-o... Ora, para Adorno, uma tal celebração é escandalosa, que mais não seja, em virtude de ser *impossível*, depois de Auschwitz, narrar racionalmente a história da civilização. Impossível no sentido em que, *a priori*, as loas que se cantassem à história soariam a falso.

Para Adorno – passo a generalidade –, não há, nem pode haver lugar para a celebração do curso da história; convicção que, inevitavelmente, não poderá deixar de ter consequências na forma de abordar filosoficamente a dimensão histórica da arte. Ainda que de modo paradoxal, este último ponto talvez se relacione com o facto de Adorno subscrever ou, mais precisamente, tomar por pertinente a tão debatida tese hegeliana da «morte da arte»:

A perspectiva hegeliana de um possível perecimento [*Absterben*] da arte é conforme ao seu estar-em-devir [*Gewordensein*]. Que ele pensasse que a arte é transitória e, mesmo assim, a atribuisse ao espírito absoluto está em harmonia com o carácter duplo do seu sistema, mas dá ensejo a uma consequência que ele nunca teria extraído: o teor [*Gehalt*] da arte – o seu absoluto, de acordo com a concepção de Hegel –, não é absorvido pela dimensão da sua vida e da sua morte. O teor da arte poderia residir na sua própria efemeridade [*Vergänglichkeit*].¹⁸¹

¹⁸¹ *ÄT*, p. 12s: «Die Hegelsche Perspektive eines möglichen Absterbens der Kunst ist ihrem Gewordensein gemäß. Daß er sie als vergänglich dachte und gleichwohl dem absoluten Geist zurechnete, harmoniert mit dem Doppelcharakter seines Systems, veranlaßt aber zu einer Konsequenz, die er nie würde gezogen haben: der Gehalt der Kunst, nach seiner Konzeption ihr Absolutes, geht

Com efeito, para Hegel, a «morte da arte» não significa o termo empírico da produção artística, mas apenas que, hoje – ou, antes, já na época de Hegel –, «a arte é e permanece para nós, na perspectiva da sua mais elevada determinação, algo de passado [*Vergangenes*]»¹⁸². Ou seja, a arte, tornando-se, no contexto da época romântica (a arte judaico-cristã da Idade Média ao século XIX, de acordo com a periodização de Hegel) cada vez mais apta a manifestar a vida interior do espírito, tende a ceder o passo a outras formas de manifestação espiritual. Em termos gerais, a tese hegeliana é a de que, em todas as civilizações, as modalidades da manifestação cultural do espírito – arte, religião e filosofia – tendem a superar-se de modo sucessivo, por esta ordem, tornando-se, cada uma por sua vez, paradigmáticas. Em termos específicos, cabe, segundo Hegel, verificar uma tendência imanente na mais capaz das artes, a poesia, para tornar-se filosofia, para se tornar – sendo mais preciso – puramente conceptual...

Para Adorno, no entanto, cabendo à filosofia destacar, antes de mais, o devir da arte (sem pressupor um conceito teleológico de história), uma tal teleologia implícita à tese da «morte da arte» torna-a, se seguida de perto – das duas uma – ou inócua, ou, de modo paradoxal, assaz «optimista». O carácter inócuo da tese do perecimento da arte decorreria da sua exterioridade ao devir concreto da(s) arte(s); o optimismo, do que se disse há pouco relativamente ao carácter histórico do teor de verdade. Ou seja, se não se pode apartar da tese do «fim da arte» a definição hegeliana do «belo» (como manifestação da ideia e, portanto, do absoluto realizando-se na história), então, ao revelar-se o fracasso desta definição, a «dissolução» da arte pode bem ser o seu renascimento sob outro aspecto. É, em todo o caso, o acento no efémero que prevalece... E, para terminar esta nossa passagem pelo confronto de Adorno com a filosofia da arte hegelina, é justamente para a hipótese do efémero como conteúdo da arte que gostaríamos de chamar a atenção.

Em resumo, se, por um lado, a filosofia da arte de Hegel leva às últimas consequências um conceito enfático de arte – irreduzível à sua autonomia ou a uma

nicht auf in der Dimension ihres Lebens und Todes. Sie könnte ihren Gehalt in ihrer eigenen Vergänglichkeit haben.»

¹⁸² HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, op. cit., p. 25: «[In allen diesen Beziehungen] ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmungen für uns ein Vergangenes.»

perspectiva formalista, inseparável da histórica, intimamente ligado à verdade no sentido mais forte do termo, desafiando a fronteira entre a ciência e a arte –, por outro lado, na perspectiva de Adorno, prejudicam-na a forma dedutiva do seu pensamento, o princípio da identidade entre sujeito e objecto, o *apriorismo* enciclopedista da sua concepção histórica (que tende a reduzir, embora Hegel pretenda o inverso, os objectos artísticos a meros exemplos), a concepção hierárquica das artes, a hipóstase do conteúdo, entre outros aspectos, no termo dos quais, talvez importe destacar um outro, referido de passagem por Adorno, que, porventura, os atravessa:

Ao rejeitar a fugacidade [*Flüchtige*] do belo natural, como, tendencialmente tudo o que é não-conceptual, Hegel mostra-se obstinadamente indiferente perante o motivo central da arte, que consiste em tactear a sua verdade no fugidio [*Entgleitenden*], no caduco [*Hinfälligen*].¹⁸³

A violência do sistema manifesta-se paradigmaticamente no desprezo hegeliano pelo «belo natural». Mas este desprezo penetra no belo artístico, tal como Hegel o concebe, tornando-o problemático. Se, como Adorno propõe, seguindo ainda o raciocínio de Hegel, «[a] transição do belo natural para o belo artístico é dialéctica enquanto releva da dominação»¹⁸⁴, então, só mediante uma outra forma de pensar a arte se anularia a violência perpetrada sobre a natureza exterior e interior¹⁸⁵.

¹⁸³ *ÄT*, p. 119: «Indem er das Flüchtige des Naturschönen, wie tendenziell alles Unbegriffliche, verwirft, macht er sich borniert gleichgültig gegen das zentrale Motiv von Kunst, nach ihrer Wahrheit beim Entgleitenden, Hinfälligen zu tasten.»

¹⁸⁴ *ÄT*, p. 120: «Dialektisch ist der Übergang vom Natur- zum Kunstschönen als einer von Herrschaft.»

¹⁸⁵ Uma passagem das *Vorlesungen über die Ästhetik* exhibe, na sua esclarecedora crueza conceptual, a violência da dimensão dominadora do espírito objectivo *sobre* a natureza. Esta passagem, onde a emancipação do espírito se apresenta como se de uma vingança se tratasse, não terá sido provavelmente indiferente ao autor da *Dialektik der Aufklärung*: «Por um lado, portanto, vemos o homem enredado na realidade grosseira e na temporalidade mundana, acabrunhado pela necessidade e pela miséria, acochado pela natureza, envolvido na matéria, em fins sensíveis e no seu respectivo gozo, dominado e arrastado por instintos naturais e paixões; por outro lado, ele eleva-se às ideias eternas, ao reino do pensamento e da liberdade, dá-se, enquanto vontade, leis e determinações universais, despoja o mundo da sua realidade vivaz e florescente e dissolve-o em abstrações, sendo que o espírito, só na destituição de direitos e na crueldade, afirma o seu direito e a sua dignidade, retribuindo à natureza a miséria e a violência, por que esta o fizera passar.» (G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, *op. cit.*, p. 81: «Denn einerseits sehen wir den Menschen in der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfnis und der Not bedrückt, von der Natur bedrängt, in die Materie, sinnlichen Zwecke und deren Genuß verstrickt, von Naturtrieben und Leidenschaften beherrscht und fortgerissen; andererseits erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reiche des Gedankens und der Freiheit, gibt sich als Wille allgemeine Gesetze und Bestimmungen, entkleidet die Welt von ihrer belebten, blühenden Wirklichkeit und löst sie zu Abstraktionen auf, indem der Geist sein Recht und seine Würde nun allein in der Rechtlosigkeit und Mißhandlung der Natur behaupten, der er die Not und Gewalt heimgibt, welche er von ihr erfahren hat.»)

Assim se compreenderia que – num *tour de force* tipicamente seu, em que retoma subversivamente o conceito de *mimesis* – Adorno proponha que, se a noção aristotélica é ainda relevante, deve ser deslocada de modo subtil: não caberia à arte imitar a natureza, mas o «belo natural»¹⁸⁶, tese que, considerando a intuição, avançada poucos páginas depois, segundo a qual o belo natural seria «o vestígio do “não-idêntico” nas coisas sob o sortilégio da sua identidade universal»¹⁸⁷ nos lança intempestivamente para o problema da dimensão afirmativa do «carácter enigmático», com que nos confrontaremos no Cap. V e que, aqui antecipado, nos permite captar o que se acha pensado no fugidio (*Entgleitenden*) e no caduco (*Hinfälligen*), a que a estética de Hegel teria permanecido indiferente, se não hostil.

¹⁸⁶ *ÄT*, p. 111: «[A] arte é, mais do que imitação da natureza, imitação do belo natural.» («[...] ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen.»)

¹⁸⁷ *ÄT*, p. 114: «Das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität.»

5. INTERMEZZO ROMÂNTICO

*Como se de todo fosse possível falar do estético não esteticamente, abstraindo de toda a semelhança com a coisa [Sache], sem ceder à boçalidade e se divorciar a priori dessa coisa.*¹⁸⁸

É significativo que Adorno tenha pretendido incluir, como epígrafe da sua *Teoria Estética*, a declaração de Friedrich Schlegel¹⁸⁹, segundo a qual, «[n]o que se designa por filosofia da arte, falta habitualmente uma das duas; ou a filosofia ou a arte». Transformar esta afirmação num mote para pensar a relação de Adorno com os autores situados *grosso modo* no *intervalo* entre Kant e Hegel e, ao mesmo tempo, valer-se das conclusões decorrentes da exploração desta relação para defender que a estética de Adorno se desvia da tradição representada pelas estéticas de Kant e de Hegel, tudo isto poderá ferir o zelo historicista dos que considerarão inadmissível, desde logo de um ponto de vista cronológico, ler Schlegel – mesmo que à laia de um *Gedankenexperiment* – como se de um crítico de Hegel se tratasse. No fim de contas, tendo em conta os anos intelectualmente mais produtivos de ambos, uma tal hipótese atrairia *a priori* a suspeita de incorrer num crasso anacronismo...

Contudo, é precisamente a esta hipótese que recorreremos para avançar, não sem rigor filosófico – avesso, inevitavelmente, aos ditames da cronologia –, na

¹⁸⁸ «Der Essay als Form», *NzL*, p. 11: «[...] wie denn überhaupt von Ästhetischem unästhetisch, bar aller Ähnlichkeit mit der Sache kaum sich reden ließe, ohne daß man der Banausie verfiel und a priori von jener Sache abglitte.»

¹⁸⁹ Cf. nota dos editores à *Teoria Estética*, p. 544: «Um fragmento de Friedrich Schlegel deveria servir de mote à *Teoria Estética*: “No que se designa por filosofia da arte, falta habitualmente uma das duas; ou a filosofia ou a arte.” A intenção de Adorno era dedicar o livro a Samuel Beckett.» («Ein Fragment von Friedrich Schlegel sollte der *Ästhetischen Theorie* als Motto dienen: “In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.” Adornos Absicht war, das Buch Samuel Beckett zu widmen.»)

caracterização das matrizes do pensamento estético de Adorno. Pois, se o seu pensamento estético se *desvia* da contradição entre Kant e Hegel – sem, porém, a ignorar, arrancando, ao invés, de uma discussão sempre recomeçada sobre as posições centrais das estéticas de ambos –, é de assinalar que, ao aprofundar este *desvio*, se surpreende amiúde a afinidade de Adorno com o chamado primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*), ou seja, com certos aspectos dos pensamentos de Schlegel, de Novalis, de Hölderlin... Tomando como pano de fundo o trabalho desenvolvido por Walter Benjamin em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1920), e considerando o impacto que esta entre tantas outras obras de Benjamin teve em Adorno, é, por fim, a matriz romântica do pensamento estético adorniano que importa esclarecer e aprofundar¹⁹⁰.

Antecipemos, de antemão, uma perplexidade legítima do leitor: não será a alegada matriz romântica do pensamento estético adorniano contraditória com o que se disse a propósito da inscrição de Adorno na tradição da *Aufklärung*? Importa esclarecer que a nossa resposta a esta pergunta é negativa e acrescentar algumas notas a este respeito. É um facto que a obra de Adorno – e não só em matéria de estética – não é alheia à tradição das «luzes», mas tal não impede que a crítica a esta mesma tradição – como, aliás, procurámos esclarecer, em termos filosóficos mais gerais, no excurso inicial – ocupe um lugar central na obra de Adorno. Ora, uma tal crítica à *Aufklärung* será, também no campo da estética, inevitável: o ponto de partida não coincide com o de chegada; não há a «negação da negação», como uma segunda afirmação noutro plano; trata-se de um desvio; o círculo não se fecha, revela-se elíptico, fugidio. Haverá um «resgate», mas este – sendo um dos pontos nevralgicos

¹⁹⁰ Apesar de menos comum, este ponto de vista a respeito da ancoragem do pensamento adorniano no primeiro-romantismo não é inédito. Em *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory* – uma obra, cujo principal objectivo consiste em elucidar uma continuidade teórica entre o primeiro-romantismo e a teoria crítica, em matéria de teoria da literatura, e a afinidade dessa tradição com aspectos do trabalho mais recente de autores como Barthes, Foucault, Derrida, ou Paul de Man – Andrew Bowie, adoptando como fio condutor a questão da verdade e o modo como o acento nela previne a redução da literatura à ideologia (por contraste, por exemplo, com algumas teses de Terry Eagleton), chega mesmo a afirmar que, «[a] este respeito, o trabalho de Th. W. Adorno na área da estética é a tentativa mais radical de resgatar, mais do que abandonar, a herança romântica». (*From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, London / New York, Routledge, 1997, p. 238: «T. W. Adorno's work on aesthetics is in this respect the most radical attempt to salvage, rather than abandon, the Romantic heritage.») Sobre este assunto, tendo também em consideração a obra de Benjamin, cf. *ibid.*, pp. 193-280. Sobre a relação de Adorno com o primeiro romantismo alemão, em torno da questão da crítica do sujeito, cf. Jochen HÖRISCH, «Herrscherwort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts», in Burkhardt LINDNER e W. Martin LÜDKE (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, pp. 397-414.

da «dialéctica negativa» de Adorno – não se confunde com uma «restauração». De resto, os românticos fazem igualmente parte da tradição estética, apesar de o seu estatuto não ser equiparável ao dos momentos kantiano e hegeliano.

Com o fito de caracterizar a matriz da estética de Adorno, a fortuna do «método» crítico reside na oportunidade das suas pedras-de-toque; apostamos pois neste *desvio* pelo romantismo alemão e na exploração da fecundidade da sua revisitação por Benjamin¹⁹¹. Cabe, no entanto, relacionar esta aposta com o que até aqui se disse, pelo que o confronto do fluxo de pensamento romântico com as suas margens kantiana e hegeliana merecerá particular destaque¹⁹².

*

Debrucemo-nos, portanto, sobre a dissertação de Benjamin. Em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Benjamin, partindo dos pressupostos gnoseológicos românticos – para cujo entendimento concorre a exploração, na primeira parte da sua dissertação, das filosofias de Fichte e Schlegel (sem prejuízo do que as distingue) –, procura restituir a radicalidade do conceito de crítica de arte, tal como fora desenvolvido por Schlegel e Novalis. O conceito de reflexão – explorado, inicialmente, de um ponto de vista gnoseológico – revela-se central na medida em que permite, já na Segunda Parte, estabelecer a crítica como processo reflexivo imanente à

¹⁹¹ Ainda sobre a suposta contradição entre a inscrição do pensamento de Adorno na tradição da *Aufklärung* e a valorização de certas afinidades deste com o pensamento romântico, impõe-se uma nota acerca das motivações – desta vez – de Benjamin ao debruçar-se sobre os escritos filosóficos e poéticos dos primeiros românticos em *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Com efeito, é importante referir previamente que, se, por um lado, é justamente o lado místico, esotérico, «não-iluminista» dos românticos o que Benjamin valoriza para, a um só tempo, revitalizar e radicalizar a noção de crítica, por outro lado, de modo nenhum esta valorização se confunde com um culto da obscuridade ou com uma remissão para a pretensa imediatez de uma não menos obscura experiência místico-literária. Apesar do cepticismo de Schlegel ou de Novalis a respeito da clarividência das «luzes», a sobriedade preconizada pelos românticos previne-os de antemão contra todo e qualquer irracionalismo.

¹⁹² De resto, como nos § 3 e § 4 procurámos evidenciar, o confronto com as estéticas kantiana e hegeliana é crucial para Adorno. Mais do que minorizar esse confronto, tratar-se-á, neste § 5, de retirar deste desvio pelos primeiros românticos algumas elações que tornarão inteligível a natureza do resgate das estéticas de Kant e de Hegel (que andarão a par da subversão da positividade e da abstracção que as caracteriza, em virtude da sua elaboração sistemática), pois – Adorno di-lo explicitamente – «[e]staria por realizar o que nas teorias de Kant e Hegel espera ser resgatado [*auf Einlösung... wartet*] por meio de uma reflexão segunda». (*ÄT*, p. 510: «Durchzuführen wäre, was in den Theorien Kants und Hegels auf Einlösung durch die zweite Reflexion wartet.») Em todo o caso, o intervalo – aberto por um tal desvio – a partir do qual um tal resgate se torna pensável permanecerá irreduzível às suas extremidades.

obra de arte, como seu desdobramento e, por fim, como «acabamento da obra». Neste sentido, a crítica nada tem que ver com o julgamento da obra, isto é, com a avaliação subjectiva do receptor, do espectador, do leitor – do crítico. Para os românticos – sublinha Benjamin – só é possível criticar a obra de arte a partir de si própria. Quando muito, trata-se – na crítica – do auto-julgamento da obra, enquanto neste a própria obra se prolonga, ultrapassa, vê os seus efeitos ampliados. O «crítico» seria ainda um avatar do desdobramento efectivo da obra. Por fim, em toda a sua exigência e radicalidade, a crítica é superior à obra, precisamente no sentido em que a completa *ad infinitum*. Há aqui uma dimensão de imprevisibilidade que importará reter.

Se a crítica é conhecimento da obra, é-o enquanto auto-conhecimento, através da auto-crítica, ou seja, «na medida em que é o conhecimento da obra de arte, a crítica é o seu auto-conhecimento; na medida em que julga aquela, tal acontece no seu auto-julgamento»¹⁹³. Pensada como prolongamento positivo da obra, a noção de crítica, assim explicitada, colide com a sua acepção moderna, negativa:

Uma análise do conceito romântico de crítica conduz assim a breve trecho àquele aspecto que, no seu desenvolvimento, se revelará cada vez mais distintamente e se justificará de modo sempre mais complexo: a total positividade desta crítica, em que se distingue radicalmente do seu conceito moderno, que vê nela uma instância negativa.¹⁹⁴

Note-se, porém – e trata-se aqui de um ponto fundamental, sem cujo esclarecimento permaneceria obscura boa parte da nossa exposição –, que a ênfase nesta positividade pretende explicitar antes de mais que a crítica não é equiparável, tanto no seu sentido filosófico geral quanto no que concerne a obras de arte, à censura. Criticar uma obra é reflecti-la; na crítica, a obra põe-se à prova a partir de si mesma; neste confronto crítico, nesta «reflexão segunda» – assim se lhe referirá amiúde Adorno¹⁹⁵ –, a obra *acontece* ainda, e de modo decisivo. Ou seja, no sentido da passagem citada, um conceito positivo de crítica – como desdobramento imanente

¹⁹³ Walter BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1920], *Gesammelte Schriften*, vol. 1, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 66: «Sofern Kritik Erkenntnis des Kunstwerks ist, ist sie dessen Selbsterkenntnis; sofern sie beurteilt, geschieht es in dessen Selbstbeurteilung.»

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 67: «So führt eine Analysis des romantischen Kritikbegriffs alsbald auf jenen Zug, der sich in ihrem Fortgang immer deutlicher zeigen und vielseitiger begründen wird: die völlige Positivität dieser Kritik, in der sie von ihrem modernen Begriff, welcher in ihr eine negative Instanz erblickt, sich radikal unterscheidet.»

¹⁹⁵ Cf., entre várias, as passagens particularmente elucidativas das pp. 47 e 518 da *Teoria Estética*.

da obra de arte que se concretiza no próprio *medium* do confronto com ela, na experiência estética, na leitura e na crítica – não excluiria a *negatividade* desta experiência, sempre que este «potencial negativo» se ache positivamente contido na própria obra de arte, cabendo assim à crítica torná-lo efectivo. Ou seja, a *positividade* da crítica pode perfeitamente, e sem contradição, saldar-se num desdobramento da sua *negatividade*. Neste sentido, não caberia à crítica outra coisa senão efectivar *positivamente* o «potencial crítico» – logo *negativo* – da obra de arte.

Posto isto, confrontemos estas indicações gerais sobre o conceito romântico de «crítica de arte» com os panoramas estéticos kantiano e hegeliano anteriormente expostos. Tomaremos o distanciamento crítico em relação ao conceito de «belo» como ponto de partida deste confronto¹⁹⁶.

O mínimo que se pode dizer é que uma certa circunspecção em relação a Kant se faz notar ao longo da dissertação de Benjamin, se não mesmo uma certa ironia, como na referência à «teoria kantiana do jogo livre das faculdades do ânimo [*Gemütsvermögen*], na qual o objecto regride a um nada, para constituir somente o ensejo para a disposição auto-activa [*selbsttätig*] e interior do espírito», a que logo se acrescenta que, todavia, a «pesquisa da relação entre a teoria da arte primeiro-romântica e a kantiana excede o âmbito desta monografia sobre o conceito romântico de crítica de arte [...]»¹⁹⁷. Em todo o caso, para o que nos interessa, mais relevante é uma indicação posterior, tornada oportuna a partir da valorização romântica – saliente em Hölderlin – da «sobriedade» (*Nüchternheit*):

Por último, deve afastar-se o conceito de beleza da filosofia da arte romântica em geral, não só porque estava imbricado, segundo a concepção racionalista, com o conceito de regra mas, sobretudo, porque a beleza, como objecto de “deleite”, de comprazimento, de gosto, não parecia conjugável com

¹⁹⁶ Com isto, não se sugere que Adorno prescinda totalmente do conceito de belo – como, aliás, boa parte da *Teoria Estética* (cf., sobretudo, pp. 74-122) torna claro – mas que, no seu pensamento, ele se revela insuficiente e conduz a aporias. Por um lado, não faz de todo sentido apostar numa «ciência do belo», por outro, é forçoso escapar aos impasses do relativismo. Em todo o caso, o problema da «avaliação» – que aparece, em Kant, indiscernível do juízo do belo – permanece determinante, ainda que – sendo irredutível a um julgamento subjectivo, quer empírico, quer transcendental, acerca do «belo» – a questão se apresente, para Adorno, fundamentalmente a partir do paradigma primeiro-romântico de crítica e da primazia da análise imanente que dele decorre.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 63s: «[...] Kants Theorie vom freien Spiel der Gemütsvermögen [...], in welchem der Gegenstand als ein Nichts zurücktritt, um nur den Anlaß einer selbsttätigen, inneren Stimmung des Geistes zu bilden, [...] liegt die Untersuchung des Verhältnisses der Frühromantischen zu der Kantischen Kunsttheorie nicht im Rahmen dieser Monographie über den romantischen Begriff der Kunstkritik [...]»

a rigorosa sobriedade que, segundo a nova concepção, determinava a essência da arte.¹⁹⁸

Ainda que se situe nos antípodas de um vulgar hedonismo estético, a teoria kantiana do gosto – e, por conseguinte, do «belo» – permanece aquém da «sobriedade» implicada pela imersão no objecto exigida pelo conceito de crítica dos primeiros românticos. O comprazimento no belo – mesmo se distinto do que está em jogo no agradável – não estaria à altura da reflexão imanente da obra, exigida pela crítica. O conceito de belo revelar-se-ia, para os românticos, insuficiente, ora por corresponder à *objectividade* de regras (nas metafísicas do belo anteriores a Kant), ora por ser equiparado à *subjectividade* do gosto, mesmo se considerada de um ponto de vista transcendental (em Kant).

E no que concerne a Hegel – e à sua definição do belo como «aparecer sensível da ideia»? À primeira vista, dir-se-ia que vários aspectos aproximam a filosofia da arte hegeliana do conceito de crítica de arte do primeiro romantismo. Entre esses aspectos, contam-se: (1) o distanciamento em relação à perspectiva subjectiva de Kant, (2) a exigência da passagem da singularidade da obra de arte à ideia de arte, bem como, *last but not least* (3) a ênfase no absoluto da arte, ligado a uma indiferenciação ontológica entre o «artístico» e o «natural»: em Hegel, com a ênfase na arte enquanto manifestação do espírito absoluto; nos românticos, com o acento, em tom idealista, no carácter auto-criador da actividade poética, desdobrando-se reflexivamente enquanto crítica. É toda a constelação conceptual em torno das noções de «poesia da poesia» (F. Schlegel), de «poesia transcendental» (Novalis), ou do gesto/acto de «romantizar»¹⁹⁹.

Quanto ao primeiro ponto (1), a aproximação entre Hegel e os primeiros românticos é meramente circunstancial. Designa, tão-somente, o *terminus a quo* mais significativo filosoficamente das suas posições: a crítica do juízo de gosto kantiana. Que os respectivos pontos de vista convirjam ou não, cabe à discussão dos pontos

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 106: «Letzten Endes muß der Begriff der Schönheit aus der romantischen Kunstphilosophie überhaupt weichen, nicht nur, weil er nach der rationalistischen Auffassung mit dem der Regel kompliziert war, sondern vor allem, weil die Schönheit als ein Gegenstand des “Vergnügens”, des Wohlgefallens, des Geschmacks, nicht zu vereinigen schien mit der strengen Nüchternheit, die nach der neuen Auffassung das Wesen der Kunst bestimmte.»

¹⁹⁹ Sobre alguns destes temas, bem como para a sua contextualização no contexto de uma introdução temática ao pensamento primeiro-romântico, cf. Philippe LACQUE-LABARTHE e Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978; e ainda Andrew BOWIE, *op. cit.*, sobretudo pp. 53-89.

seguintes permitir averiguar, pois que quer os primeiros românticos, quer Hegel se afastem do conceito de «gosto» kantiano não implica *eo ipso* que o façam por razões idênticas ou na mesma direcção.

No que concerne ao segundo ponto (2), é imprescindível distinguir o «aparecer» da ideia em Hegel – que indexa a arte, e toda a obra de arte, à apresentação sensível do absoluto, a par da religião (como consciência interior do absoluto) e da filosofia (como o «pensar-se a si mesmo» do absoluto) – da passagem da singularidade da obra à ideia de arte que, nos primeiros românticos, sinalizava um *continuum* formal das obras – a sua «infinitude na totalidade» – em que a ideia, justamente, não é exterior à arte mas é, justamente, a própria «ideia de arte». Neste ponto, os primeiros românticos contrastariam com Goethe que, segundo Benjamin, acentua a dimensão do conteúdo no ideal de arte e pensa a relação entre as obras de arte e a arte, não como «infinitude na totalidade» mas como «unidade na pluralidade»²⁰⁰. A radicalidade romântica, porém – e neste particular Goethe e os primeiros românticos não divergem –, parece residir na exclusão de um critério de crítica exterior à arte. Mas – e esta nota conduz-nos ao terceiro ponto – um critério exterior à arte e à sua forma poética suprema torna-se impensável, a partir do momento em que o «poetar» romântico, como desdobramento reflexivo da consciência, releva de um «auto-conhecimento» absoluto.

A diferença em relação a Hegel (3) é, no entanto, inegável, se considerarmos a valorização primeiro-romântica da incompletude da obra inscrita – como uma sua condição –, na sua criticabilidade. Para Hegel, nos antípodas desta visão, ressaltava, já na sua época, o esmorecimento do sentido da arte. Aliás, a perfeição desta – logo, também, a sua completude – revelar-se-ia sobretudo no vislumbre retrospectivo da arte clássica. O cepticismo romântico perante a superioridade da arte clássica é, de resto, uma das peculiaridades do movimento que mais frequentemente tem sido

²⁰⁰ No contexto da presente investigação, é menos importante o que distingue Goethe dos primeiros românticos do que o que têm em comum. Nesse sentido, mais do que explorar a diferença entre uma «ideia» formal de arte e um «ideal» de arte prenhe de conteúdo, interessaria realçar que, se Goethe se opõe ao princípio da «criticabilidade» da arte defendido pelos primeiros românticos, fá-lo por razões não totalmente desprovidas de afinidades com a posição contrária. Na verdade, é com base numa concordância tácita acerca da impossibilidade de criticar a obra de arte a partir de fora que – Goethe opondo-se, de todo, à ideia de criticabilidade, os primeiros românticos defendendo-a como uma condição da própria obra –, que uma tal divergência se desenha. Ora, sendo a primazia da «imanência» no confronto com a obra de arte o cerne dos problemas que nos ocupam neste momento, a divergência entre Goethe e os primeiros românticos permanece secundária perante a fecundidade do que, sob outro ponto de vista, têm em comum. Quanto a estas questões, leia-se a última secção da dissertação de Benjamin: «Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe» (*ibid.*, pp. 110-119).

debatida. Ou seja – quanto ao que aqui importa –, sendo a *compreensão* de uma tal *completude* da arte clássica – a perfeita harmonia na mediação entre forma (material) e conteúdo (espiritual) – um dos alicerces da filosofia da arte hegeliana, não poderia ser mais nítido o hiato que a separa das intuições primeiro-românticas, que tão explícito surge numa passagem da dissertação de Benjamin sobre a *incompletude* da obra que, para Novalis – citado, neste passo, por Benjamin –, constitui uma condição da sua *compreensão*:

Pois a obra é incompleta: “Somente o incompleto pode ser compreendido, pode levar-nos mais além. O completo é apenas fruído. Se quisermos compreender a natureza, temos então de apresentá-la como incompleta”. Isto aplica-se também à obra de arte, não, porém, enquanto ficção, mas na verdade. Toda a obra está necessariamente incompleta perante o absoluto da arte – perante sua própria ideia absoluta.²⁰¹

Em todo o caso, é inegável que, para os primeiros românticos – mesmo se a diferença entre estes e Hegel se acha garantida pela incompletude constitutiva do processo da crítica imanente –, o *medium* reflexivo da crítica, aliado ao princípio da criticabilidade da arte, mantém uma forte tonalidade idealista, patente, por exemplo, na simbiose entre criar e poetar – numa palavra, «romantizar». No entanto, o princípio da crítica imanente não terá de – nem deverá – caucionar o idealismo dos pressupostos gnoseológicos em que está ancorado nos textos que serviram de base à reflexão benjaminiana. Isto torna-se por demais evidente nos textos críticos que Benjamin consagrou, por exemplo, a Goethe ou Baudelaire.

Se, neste sentido, Benjamin e Adorno se distanciam, por seu turno, do idealismo dos primeiros românticos, não é menos fiel à exigência fundamental do conceito romântico de crítica de arte o princípio que os leva para além do seu ponto de partida. Essa exigência é a da primazia da obra, do rigor da crítica imanente, de uma insubstituível imersão nos pormenores, da busca – através da exploração do «teor material», do comentário – do «teor de verdade» imanente às obra de arte. E esta via

²⁰¹ *Ibid.*, p. 69s: «Denn das Werk ist unvollständig: “Nur das Unvollständige kann begriffen werden, kann uns weiter führen. Das Vollständige wird nur genossen. Wollen wir die Natur begreifen, so müssen wir sie als unvollständig setzen”. Das gilt auch vom Kunstwerk, aber es gilt nicht als Fiktion, sondern in Wahrheit. Jedes Werk ist dem Absolutum der Kunst gegenüber mit Notwendigkeit unvollständig gegenüber seiner eigenen absoluten Idee.»

permanece em consonância com as mais decisivas intuições de Schlegel e Novalis, fosse ou não fosse idealista a sua mundividência de fundo.

*

Em suma, no que diz respeito à matriz primeiro-romântica da estética adorniana: conferindo primazia à obra arte – ao movimento reflexivo que a constitui e que cabe à crítica libertar, realizar, colmatar –, os primeiros românticos pensaram a arte de tal modo que, contra Hegel – a acusação de anacronismo seria aqui fútil –, a haver uma filosofia da arte, esta não seria já uma filosofia *da* arte – i.e., uma filosofia que pensa abstractamente *sobre* a arte (onde o cabimento da arte no sistema se acha determinado à partida e condiciona *a priori* o confronto crítico com obras de arte concretas) –, mas uma filosofia *da* arte que pensa *a* arte, imergindo *concretamente* na imanência singular do processo que toda a obra de arte constitui. Uma tal filosofia *da* arte – indiscernível, para os românticos, da noção de crítica – seria ainda arte, sem deixar de ser filosofia – pensamento reflexivo em acto –, ao contrário dessora «filosofia da arte» que Schlegel deplorava por falhar, inevitavelmente, uma das duas.

A hipótese de que partimos é a de que Benjamin e Adorno – também este pois de outro modo não teria valorizado o já citado apontamento de F. Schlegel – tomariam as estéticas de Kant e, também, de Hegel – pese embora ser esta posterior cronologicamente ao romantismo de Jena – como alvos privilegiados da crítica de Schlegel. Ambos falhariam a arte, a captação do que, de cada vez, se acha contido em cada obra de arte e que só a experiência estética, prolongada na crítica, realiza: Kant, por se centrar no juízo estético; Hegel por, mesmo criticando o formalismo e a abstracção, se apoderar de modo estritamente conceptual do concreto, traindo-o por mor da pretensão enciclopédica do sistema. Para Adorno, «há que filosofar, não sobre o concreto, mas antes de mais a partir dele»²⁰².

É necessário uma estética concreta e esta terá por base a noção de «crítica imanente». O carácter abstracto das estéticas de Kant e de Hegel viria ao de cima perante a exigência primeiro-romântica da imersão na obra, pese embora o teor idealista da determinação da crítica como «reflexão absoluta». Em todo o caso, o

²⁰² ND, p. 43: «Nicht über Konkretes ist zu philosophieren, vielmehr aus ihm heraus.»

idealismo dos primeiros românticos dissolver-se-ia na estrita observância do princípio de imanência por eles preconizado. Pois é no contexto da crítica, de uma «reflexão segunda», de uma análise imanente que a materialidade da arte se torna vibrante e, forçosamente, insusceptível de ser ignorada. Visa-se concretamente as obras de arte, pensa-se *o que* por elas é exigido – por elas, quer dizer, pela «lógica do seu ser produzidas» (*Logik ihres Produziertseins*)²⁰³; mais do se pensa *sobre* elas, à luz do que pensar em conformidade com o sistema sempre já exigiria.

Marc Jimenez explicitou de modo particularmente incisivo o carácter paradoxal da «homenagem» adorniana à tradição estética (neste contexto, mormente representada pelas estéticas de Kant e Hegel):

A homenagem feita por Adorno à tradição conjuga-se com a acusação mais decisiva: Kant e Hegel elaboraram grandes sistemas estéticos, mas não chegaram a compreender fosse o que fosse de obras de arte. Não deram resposta ao paradoxo fundamental de toda a estética, o da conciliação entre o universal e o particular, o do acordo entre a apreciação subjectiva e o julgamento objectivo universal, senão mediante outros paradoxos. Com efeito, as fórmulas pelas quais definem o belo como universal sem conceito ou como aparição sensível da Ideia, pseudo-resoluções da aporia, revelam-se tanto mais contraditórias, quanto não tomam em consideração a obra particular. Cuidadoso antes de mais com a determinação do estatuto das categorias no interior do sistema filosófico global, o idealismo pouco se preocupa com o estatuto da obra na sociedade e ainda menos com a presença ou a objectivação da sociedade na obra.²⁰⁴

Ao contrário do que tende a acontecer na estética de Kant e na filosofia da arte de Hegel – assim nos restitui Jimenez a perspectiva adorniana –, a singularidade da obra de arte, a experiência estética em que o confronto com ela consiste, a crítica que dela se apropria e que a prolonga, são, em conjunto, momentos de que não se pode fazer abstracção numa estética votada a pensar *a* arte, ao invés de se limitar a

²⁰³ Cf. «Valéry's Abweichungen», *NzL*, p. 159.

²⁰⁴ Marc JIMENEZ, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, p. 49: «L'hommage qu'Adorno rend à la tradition s'assortit du reproche le plus décisif: Kant et Hegel ont élaboré de grands systèmes esthétiques, mais ils n'ont jamais rien compris aux oeuvres d'art. Au paradoxe fondamental de toute esthétique, celui de la conciliation entre l'universel et le particulier, de l'accord entre l'appréciation subjective et le jugement objectif universel, ils n'ont répondu que par d'autres paradoxes. Car les formules définissant le beau comme universel sans concept ou comme apparition sensible de l'Idee, pseudo-résolutions de l'aporie, se révèlent d'autant plus contradictoires qu'elles ne prennent pas en considération l'oeuvre particulière. Soucieux avant tout de la détermination du statut des catégories à l'intérieur du système philosophique global, l'idéalisme se préoccupe peu du statut de l'oeuvre dans la société et encore moins de la présence ou de l'objectivation de la société dans l'oeuvre.»

discorrer *sobre* ela. Ao mesmo tempo, e sem contradição, a obra de arte aponta para algo que transcende a sua particularidade. Esse «excesso» não releva de uma «universalidade abstracta», mas de uma «universalidade concreta» (*konkrete Allgemeinheit*)²⁰⁵ – histórica (embora não numa acepção teleológica) e social (ainda que num sentido não determinista).

Seguindo estas indicações, torna-se possível evidenciar em que medida, para Adorno, escapar ao carácter abstracto das estéticas tradicionais, não implica enveredar por um nominalismo estético total – uma perspectiva que Adorno, reiteradamente, criticou na estética de Croce²⁰⁶ –, por outras palavras, permite esclarecer que recusar o «sobrevoo» de obras de arte concretas não implica perder de vista o que excede a sua particularidade, sendo por isso que afirma que «a mais engenhosa análise de obras individuais não é logo imediatamente a estética»²⁰⁷.

Ou seja, caberá à crítica imanente desmentir, alternadamente, «idealismo» e «nominalismo» – dois mal-entendidos, ao fim e ao cabo, que só o desdobramento concreto da «reflexão segunda», de cada vez, dissolve. Ao idealismo, contraporá a crítica imanente, como se disse já, um confronto efectivo com a «lógica do ser produzida» da obra. Deve haver um patamar analítico na crítica; a «crítica imanente» deve desdobrar-se a partir de uma «análise imanente»²⁰⁸. Ao nominalismo, responderá a crítica imanente sublinhando a historicidade do «material» – e, portanto, também a

²⁰⁵ Cf. *ÄT*, p. 393.

²⁰⁶ Adorno, neste aspecto, mantém-se em sintonia com o proposto por Benjamin na «Erkenntniskritische Vorrede» de *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Com efeito, na estética nominalista do filósofo italiano, impera o cepticismo face à universalidade dos géneros estéticos (quer no que toca à distinção entre as arte e aos géneros propriamente ditos de cada uma delas, quer no que diz respeito a noções como as de «trágico» ou «cómico»), a qual seria equiparável ao *flatus vocis*, a que os pensadores nominalistas medievais reduziam os universais. O que Adorno teme na abordagem de Croce – a par da preocupação de Benjamin com a salvaguarda das ideias de «cómico», «trágico» ou de *Trauerspiel*, por exemplo – é a tentação positivista latente na crítica ao universalismo abstracto dos géneros que, sublinhando a irredutibilidade de cada obra de arte a um conceito geral (seja de que natureza for), corre o risco de encerrar a reflexão estética na particularidade da obra. Para captar, em traços gerais, o teor desta discussão, leia-se *ÄT*, pp. 296-301.

²⁰⁷ *ÄT*, p. 393: «Die ingenöseste Analyse einzelner Gebilde ist nicht unmittelbar schon Ästhetik [...]»

²⁰⁸ Claro que «experiência estética», «crítica», «reflexão segunda» e «análise imanente» não significam o mesmo. A escuta de uma obra musical, não equivale à sua análise imanente, assim como a leitura de um poema difere da redacção de um ensaio crítico que o tomasse como ponto de partida. Contudo, elas seriam afins umas às outras: uma análise imanente (não estritamente técnica, entenda-se) ou um ensaio crítico constituiriam um desdobramento do que acontece na escuta e na leitura. Em todo o caso, permanece fútil para Adorno pensar o processo da obra, da experiência estética, ou da crítica imanente como momentos separados uns dos outros. A crítica é imanente à experiência estética – seria este, em síntese, o mote primeiro-romântico de Adorno, para quem: «[a] crítica não se acrescenta do exterior à experiência estética, mas é-lhe imanente». (*ÄT*, p. 515: «Kritik tritt nicht äußerlich zur ästhetischen Erfahrung hinzu sondern ist ihr immanent.»)

sua dimensão colectiva – logo, reconhecendo o teor *concretamente universal* dos processos *particulares* em jogo na *singularidade* da obra.

Será, portanto, no *medium* de uma crítica imanente – e não por força de um qualquer princípio sociológico acerca do carácter social da arte – que a relação entre arte e sociedade se revela efectiva. Este ponto é crucial pois, como veremos na próxima secção, a «mediação» entre arte e sociedade é imprescindível para tornar inteligível a «universalidade concreta» da arte.

*

A definição do que a arte seja é sempre pré-dada pelo que ela foi outrora, mas só se legitima na proximidade daquilo em que se tornou, aberta ao que quer e talvez possa vir a ser.²⁰⁹

Terminemos com uma pequena deriva sobre aquilo a que poderíamos chamar – a propósito da referência à «universalidade concreta» da estética – a ideia da arte. No que dissemos até aqui, reconhece-se um impasse que tem marcado a recepção da estética de Adorno. Por um lado, destaca-se que o discurso estético adorniano se concentra no potencial crítico da arte (põe-se o acento na negatividade da estética de Adorno); assim, porém, dá-se o flanco à acusação de que a associação entre arte e crítica é correlativa a uma determinação heterónoma da arte, em que incorreria, *malgré soi*, a estética adorniana. Por outro lado, para escapar àquela acusação, enfatiza-se a importância de que se reveste, no pensamento de Adorno, a «crítica imanente» de obras de arte singulares (sublinha-se a concretude da sua estética); o que, por sua vez, tornaria lícita a suspeita de que, na estética adorniana, se abre o caminho a um certo esteticismo. Nos termos da segunda suspeita, Adorno cederia a uma certa sobrevalorização da *autonomia* da arte, no limiar da ideologia. Ora, cremos que a estética adorniana escapa a estas duas suspeitas.

Posto isto – não sem frisar que voltaremos a estas questões no Cap. III, debatendo atempadamente as críticas dirigidas a Adorno, entre outros, por Rüdiger

²⁰⁹ *ÄT*, pp. 11s: «Die Definition dessen, was Kunst sei, ist allemal von dem vorgezeichnet, was sie einmal war, legitimiert sich aber nur an dem, wozu sie geworden ist, offen zu dem, was sie werden will und vielleicht werden kann.»

Bubner, Karl Heinz Bohrer ou Peter Bürger – gostaríamos de curto-circuitar aquele impasse, concentrando-nos na tensão inerente à expressão «universalidade concreta». Ao acentuarmos o carácter concreto da estética adorniana – contrastando-a com as estéticas de Kant e de Hegel –, realçamos a centralidade da experiência estética e da crítica imanente, logo, acentuámos a concentração na singularidade da obra de arte, em oposição a uma teorização tendencialmente abstracta acerca da arte em geral.

Porém, a ênfase na singularidade da obra não pode ser confundida com uma restrição – não menos abstracta – do pensamento estético à particularidade de cada obra de arte, como se esta não contivesse o que permanentemente a excede. Haverá, manifestando-se nos intervalos da estética de Adorno, e exigida pelos objectos em que este imerge criticamente – mesmo se o filósofo, avesso ao *pathos* da essência e da origem, não a explicita sistematicamente enquanto tal –, uma *ideia* de arte; uma *ideia* de arte que, apesar de *universal*, não será abstracta, mas *concreta*, ao permanecer próxima quer *daquilo em que a arte se tornou*, quer *daquilo que esta queira e talvez possa vir a ser*.

Seria vão dizer que uma estética ligada a uma tal ideia é tão abstracta, por hipótese, como a que propõe Hegel, uma vez que, segundo cremos, a questão de saber se uma estética é ou não abstracta não é uma questão meramente formal. Por outras palavras, tudo depende do teor de uma tal ideia e, sobretudo, de como esta se relaciona com aquilo de que é ideia²¹⁰. Quanto a esta relação, reiteramos que é da própria imersão em obras de arte concretas – de que os inumeráveis textos, análises, ensaios, monografias, críticas, resenhas, aforismos de Adorno são o testemunho – que emergiria uma *ideia* de arte. Desta última ideia – respondendo a quem alegar que ela não será menos conforme à «dialéctica negativa» do que a ideia de arte (ou do belo) como «aparecer sensível da ideia» ao sistema idealista concebido por Hegel –, diremos que uma tal ideia, negando-se permanente como definitiva, se caracterizaria por uma indefectível abertura. A haver uma astúcia da arte, para Adorno, ela consistiria em furtar-se à «astúcia da razão», não em constituir uma sua manifestação.

²¹⁰ Neste contexto, não será despidiendo recordar o modo como Benjamin, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, concebia a relação das ideias – que assim se distinguiriam claramente de conceitos e de leis – com as coisas: «As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são, nem os conceitos, nem as leis das coisas.» Walter BENJAMIN, *Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 20; *GS* 1, 1, p. 214: «Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. Das besagt zunächst: sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze.»

Assim, sendo múltiplos os modos de se furtar ao «curso do mundo», concretizando essa outra ideia, e imprevisíveis os efeitos que duma tal concretização decorrem, que, por fim, como veremos bem mais à frente – no Cap. V –, também essa ideia aparecerá estilhaçada.

Vários pontos ficam por esclarecer. Acrescentemos, para já, que, se pensar a «universalidade concreta» da arte não é incompatível com o primado da crítica imanente de obras de arte singulares, isso sugere que uma tal «universalidade concreta» – que, insistimos, é histórica e social (sem que a consideremos de um ponto de vista teleológico ou determinista) – atravessa a própria obra de arte. Adorno pensou este conjunto de problemas através do conceito de «mediação»; é nele que nos deteremos de imediato.

6. MEDIAÇÃO

*Pequeno tambor: três ligeiras batidas de um único instrumento despertam o sentimento de uma multidão a marchar ao longe. Assim se recorda que toda a música, mesmo a mais solitária, vale para muitos, cujo gesto é conservado pelo seu som.*²¹¹

Diz-nos Adorno, logo nas primeiras páginas da *Teoria Estética*, que «a arte é para si e não o é, falha a sua autonomia sem o que lhe é heterogéneo»²¹². O «outro» da arte – o que lhe é, à partida, estranho – é apresentado como constitutivo dela, como algo que ela não pode alienar, sob pena de falhar enquanto tal. A arte poderá opor-se ao seu «outro», à sociedade que a rodeia – desde logo enquanto esfera autónoma, irreduzível a finalidades que lhe sejam heterogéneas –, mas não sem ser atravessada por aquilo a que se opõe. Uma pura autonomia da arte é inconcebível do ponto de vista adorniano. Em contrapartida, também o é a perspectiva segundo a qual a arte seria redutível a esse «outro» que a atravessa²¹³.

²¹¹ «Motive», *Quasi una fantasia*, GS 16, pp. 280s: «Kleine Trommel: drei leise Schläge des einen Instruments erwecken das Gefühl einer fernen marschierenden Menge. So wird daran erinnert, daß alle Musik, und die einsamste noch, den Vielen gilt, deren Gestus ihr Laut aufbewahrt.»

²¹² *ÄT*, p. 17: «Sie [die Kunst] ist für sich und ist es nicht, verfehlt ihre Autonomie ohne das ihr Heterogene.»

²¹³ Neste ponto, mais do que na esteira dos primeiros românticos, Adorno parece inscrever-se na linhagem de Schiller que, nas suas *Cartas Sobre a Educação Estética*, propõe uma leitura política e antropológica da experiência do belo. É ainda a partir da sua definição kantiana, como «jogo livre» em que se veriam envolvidas, de acordo com Kant, as faculdades do entendimento e da imaginação, que Schiller afirma que «o ser humano [...] só é um ser plenamente humano quando joga» (*Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas*, 15ª Carta, trad. Teresa Cadete, Lisboa, INCM, 1994, p. 64). Para Schiller, os impulsos sensível e formal conciliam-se no jogo; como se na arte se vislumbrasse justamente a conciliação – entre forma e matéria ou entre actividade e passividade – que tardasse, porventura, no real.

No contexto da estética de Adorno – sobretudo dos incontáveis trabalhos que dedicou à música –, o conceito de «mediação» (*Vermittlung*) ocupa um lugar de destaque na análise da relação entre a arte e a sociedade²¹⁴. Na esteira da compreensão hegeliana do conceito de «mediação» – embora a ela irredutível, como veremos –, pretende-se com este conceito lançar luz sobre um processo de interação que excede o de uma simples relação entre esferas distintas. Elas não são apenas distintas, mas também opostas, e a sua relação de oposição é-lhes imanente; quer dizer, tem lugar no interior de cada uma dessas esferas, que assim se mediatizam reciprocamente. Trata-se, assim, de uma pesquisa visando a *interacção entre esferas distintas e opostas uma à outra através do seu entrelaçamento constitutivo*.

Ou seja, aplicada à interação entre a esfera da arte e o plano da sociedade – que é também a relação entre a arte e a racionalidade dominante que determina a sociedade como uma sua condição –, o emprego do conceito visa dar conta de uma relação que não se esgota num plano de pura exterioridade e cuja natureza não é a de uma oposição estanque, mas a de um entrelaçamento constitutivo, a de uma co-pertença imanente através da oposição. Visa-se portanto esclarecer a já citada afirmação de Adorno segundo a qual «a arte é a antítese social da sociedade»²¹⁵.

Neste ponto, convém talvez abordar uma questão de que depende a inteligibilidade do que está em causa na relação da arte com o seu «outro» e que concerne ao estatuto desse «outro». De que se está a falar ao certo quando se refere, neste contexto, o «outro» da arte? Pode verificar-se no pensamento de Adorno que, de um modo geral, cabe à sociedade ocupar o lugar correspondente ao do «outro» da arte, que, em termos empíricos, rodeia, envolve e atravessa a esfera autónoma das práticas artísticas sem, contudo, as absorver integralmente.

Embora insuficiente, uma tal associação do «outro» da arte à sociedade é decisiva e útil em muitos aspectos. No desdobramento do conceito de «mediação», ela permitirá criticar simultaneamente os dois pólos da dicotomia altamente infrutífera entre as noções de *arte pela arte* e de *arte comprometida*. Com efeito, se a primeira

²¹⁴ Em todo o caso, deve-se assinalar, por um lado, que uma tal relação é amiúde considerada sem que o conceito de «mediação» seja empregue (trata-se, na verdade, de uma constelação de problemas), e, por outro lado, que permanece duvidoso que estejamos perante uma teoria da «mediação». Sobre o estatuto do conceito de «mediação» no pensamento musical de Adorno – e, particularmente, sobre a ideia de nele não se assistir à constituição de uma teoria da «mediação» –, cf. Max PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, em particular o capítulo 3: «The problem of mediation», pp. 108-148.

²¹⁵ *ÄT*, p. 19: «Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft [...]»

peca por outorgar um estatuto de pura autonomia à arte, isolando-a abstractamente da sociedade que a rodeia, assimilando-a, por fim, a uma espécie de *tour d'ivoire* do poeta e do artista; a segunda erra – de um modo não menos abstracto, considerando a dinâmica das próprias práticas artísticas – ao pretender assimilá-la a um instrumento, entre outros, no combate contra o *status quo*. Nem uma nem outra dão conta da mediação entre arte e sociedade: a primeiro porque a recalca; a segunda porque a exterioriza e reifica.

Por outro lado, uma tal identificação do «outro» da arte com a sociedade pode gerar equívocos que importa prevenir de antemão. O mais nocivo destes equívocos consistiria em identificar, uma vez apurada a sua dimensão crítica, o «teor de verdade» das obras de arte – para cuja elucidação contribui determinantemente a presente análise do conceito de «mediação» – com uma espécie de estetização da «crítica da sociedade». A este equívoco e a outros mal-entendidos – como, por exemplo, a ideia de que a arte reflecte uma determinada ordem social – não escapará, por certo, toda a teoria ancorada numa concepção positivista da sociedade e que pretenda ignorar como sociedade e racionalidade constituem faces indissociáveis de um mesmo devir histórico. Importa, portanto, sublinhar que a noção de «mediação» aqui desenvolvida por Adorno, em que a sociedade aparece como o «outro» da arte, é inseparável de uma concepção crítica da sociedade que põe justamente em destaque, de um ponto de vista histórico, o entrelaçamento entre processos sociais e racionais. Com efeito, sem tomar em consideração a co-pertença entre sociedade e racionalidade, não seria inteligível a ideia segundo a qual a arte – apesar e em virtude da sua autonomia –, constitui a «antítese social da sociedade», nem, antes de chegar a esse ponto, se poderia sequer compreender em que medida o «outro» da arte atravessa a sua esfera, mais do que a circunda e enquadra. Ora, um tal «atravessamento» recíproco entre arte sociedade é o que cumpre esclarecer através do conceito de «mediação».

[A] Primeira Vertente

Posto isto – e permanecendo em sintonia com estas notas sobre sociedade, racionalidade, história e arte –, importa considerar aquilo a que chamaremos a primeira vertente da «mediação» e os vários planos em que ela tem lugar.

A ideia matricial, neste ponto, exprime-a Adorno, afirmando que «a arte tem o seu outro na sua imanência, na medida em que esta, à semelhança do sujeito, é em si mesma mediada socialmente»²¹⁶. A tomada de consciência de que a «mediação» da arte pela sociedade se joga, no que tem de mais decisivo, em processos imanentes à arte é o fio de Ariadne que nos guiará nas próximas páginas. Se é lícito afirmar que a arte, considerando a imanência dos seus processos, *tem* o seu «outro», isto só se pode verificar se também ela *for*, ou tiver sido, por assim dizer, *tida, possuída, atravessada* por ele. A primeira vertente da mediação refere-se assim ao movimento mediante o qual o «outro» da arte se imiscui na sua esfera, nas suas práticas, nas suas técnicas, no seu material. Trata-se, portanto, de esclarecer os processos que tornaram possível que o «outro» da arte apareça nela.

Ao mencionarmos, há pouco, o conceito de «material», tocamos de imediato num ponto decisivo da questão da mediação: dado que, para Adorno, o «material» não é equiparável à simples matéria de que se servem os artistas, introduz-se, através dele, o problema da historicidade da mediação²¹⁷. Com efeito, as palavras, as estruturas sintáticas, as formas e os géneros a que recorre o poeta estão longe de constituir puros signos ou formas de expressão imediatamente disponíveis, para cuja compreensão bastasse o domínio da língua. Enquanto «material», elas permanecem inconcebíveis enquanto se faz abstracção da história da língua a que pertencem e da experiência dos seres humanos que a falam, pensam, sentem. Algo de semelhante se passa com as imagens, as formas e mesmo com os materiais de que possa servir-se o artista plástico. *A priori* eles acham-se investidos pelo sentido que assumem no exterior do mundo da arte, pela função que possam desempenhar, pelo simbolismo que detenham, em suma – simplificando bastante –, pelo particular lugar que ocupem nos espaços sociais, económicos ou simbólicos em que se acham integrados. A este

²¹⁶ *ÄT*, p. 386: «Kunst hat ihr Anderes darum in ihrer Immanenz, weil diese gleich dem Subjekt in sich gesellschaftlich vermittelt ist.»

²¹⁷ Cf. *ÄT*, p. 223: «O material não é, portanto, nenhum material-natural, mesmo quando se apresenta aos artistas enquanto tal, mas histórico de uma ponta à outra.» («Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch.») Cf. a este propósito, Simon JARVIS, *Adorno. A Critical Introduction*, Routledge, New York, 1998, pp. 107s.

diagnóstico não escapa decerto a música – arte a que Adorno dedicou a maioria dos seus «textos estéticos», nos quais a questão do material musical ocupa um lugar decisivo²¹⁸. Para Adorno (pelo menos, desde a *Philosophie der neuen Musik*), o material musical é, como vimos, decididamente histórico, reflecte o domínio técnico crescente da natureza sonora e nunca se confunde com o puro som:

A hipótese de uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção tradicional de material musical. Ele é definido de modo físico, quando muito nos termos da psicologia musical, como totalidade de sons ao dispor do compositor. Porém, o material da composição é disto tão distinto como a língua o é da súplica dos seus sons. [...] Todos os seus traços específicos fazem as vezes do processo social.²¹⁹

Salientar o carácter social e histórico do material musical é determinante para se compreender em que medida, estando em causa lançar luz sobre a relação entre a arte e a sociedade, a análise dos planos da distribuição e da recepção é considerada secundária por Adorno. Trata-se, no fundo – as palavras são de Adorno – de meros epifenómenos²²⁰, como o são os hábitos de leitura de um dado público, as atitudes dos frequentadores de museus ou dos participantes em festivais de música. Por outras palavras, com pesquisas empíricas desta índole – cuja pertinência não se trata porém de contestar – fica-se muito aquém de esclarecer, em toda a sua complexidade, a dimensão social da arte. Não é, em suma, de modo exterior e imediato que as estruturas racionais da sociedade penetram na esfera da arte. A questão apresenta-se, desde logo, como já referimos, ao nível do material. É, pois, por neste estarem

²¹⁸ Sobre a questão do material, no campo da música, cf. Anne BOISSIÈRE, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999; Marc JIMENEZ, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986, pp. 328-334; Max PADDISON, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 65-107; do mesmo autor, «Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik. Zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik», in Alexander BECKER e Matthias VOGEL (eds.), *Musikalischer Sinn*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, pp. 175-236; Mário VIEIRA DE CARVALHO, «A música como expressão e como cognição: a propósito do conceito de crítica imanente do material em Adorno», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Linguagem e Cognição*, vol. 13, Lisboa, Colibri, 2003, pp. 13-21; e ainda Robert W. WITKIN, *Adorno on music*, London / New York, Routledge, 1998.

²¹⁹ *Philosophie der neuen Musik* (GS 12), p. 38: «Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. Es wird physikalisch, allenfalls tonpsychologisch definiert, als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge. Davon aber ist das kompositorische Material so verschieden wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. [...] Alle seine spezifischen Züge sind Male der geschichtlichen Prozesses.»

²²⁰ Cf. «Vermittlung», *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS 14, p. 398: «A distribuição e a recepção sociais da música são um simples epifenómeno: a essência é a constituição social objectiva da música em si mesma.» («Die gesellschaftliche Distribution und Rezeption der Musik ist bloßes Epiphänomen; das Wesen ist die objektive gesellschaftliche Konstitution der Musik in sich.»)

impregnados os vestígios [*Spuren*] do processo social que «o confronto do compositor com o material é um confronto com a sociedade, precisamente na medida em que esta imigrou para a obra»²²¹.

Isto, todavia, não só não anula, como pressupõe o âmbito da autonomia estética das artes. O problema consistirá em aferir o grau de abertura de um tal âmbito, da existência ou não de «janelas» nos seus limiares:

A comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo, ao qual elas de bom ou mau grado se fecham, acontece através da não-comunicação; nisso se revela a sua fractura [...]. Que as obras de arte, como mónadas sem janelas, “representem” [*vorstellen*] o que elas próprias não são, quase não se pode compreender de outro modo senão no sentido em que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente, enquanto dialéctica entre a natureza e a sua dominação, não só é da mesma essência que a exterior, como a ela se assemelha, sem a imitar.²²²

É esta peculiar «comunicação através da não-comunicação», esta «representação sem imitação», que torna pertinente a adopção do conceito de «mónada», como figura de elucidação da obra de arte²²³. Irredutível ao exterior de que não é um simples reflexo, a obra de arte contém em si mesma, na sua dinâmica imanente, os traços de uma história que lhe é exterior mas a cuja lógica não deixa de se assemelhar. Lado a lado, ao longo da história, as esferas da arte e da sociedade assemelham-se, não por comunicarem, mas na medida em que as contradições do processo histórico – processo concomitantemente social e racional – se imiscuíram desde há muito na dinâmica do seu material.

A totalidade social sedimentou-se na forma do problema e na unidade das soluções artísticas; sumiu-se nelas. É porque a sociedade se encapsulou na

²²¹ *Ibid.*, p. 40: «[Daher] ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist [...]»

²²² *ÄT*, p. 15: «Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nicht-Kommunikation; darin eben erweisen sie sich als gebrochen. [...] Daß die Kunstwerke als fensterlose Monaden das „vorstellen“, was sie nicht selbst sind, ist kaum anders zu begreifen als dadurch, daß ihre eigene Dynamik, ihre immanente Historizität als Dialektik von Natur und Naturbeherrschung nicht nur desselben Wesens ist wie die auswendige, sondern in sich jener ähnelt, ohne sie zu imitieren.»

²²³ Sobre as valências críticas do conceito de «mónada» no pensamento estético de Adorno e, sobretudo, sobre o modo como este permite pensar, em simultâneo, a dimensão social e histórica da arte, sem esquecer a sua autonomia, ou melhor, acentuando-a, cf. Fredric JAMESON, *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic* [1900], London / New York, Verso, 2007, pp. 182-188.

arte que esta, na medida em que se desenvolve autonomamente, segue também a dinâmica social, sem a ter em vista ou comunicar com ela directamente.²²⁴

Allegro con brio

Desviemo-nos por Beethoven – desvio pertinente, a nosso ver, tendo em conta as frequentes alusões à sua música no artigo precisamente intitulado «Mediação» («Vermittlung»), de que temos vindo a citar algumas passagens. Neste ponto da consideração do conceito de «mediação», estas análises constituem uma importante pedra-de-toque para compreender em que medida a noção de «mónada» é aqui pertinente. Por sua vez, esta noção poderá contribuir retrospectivamente para compreender algumas das ideias propostas por Adorno nos textos que dedicou ao compositor e, designadamente, duas intuições fundamentais no que toca à sua música, as quais, à primeira vista, pareceriam difíceis de conciliar, se não mesmo contraditórias.

A primeira diz respeito à «tonalidade» (i.e., ao sistema da linguagem tonal, que prevaleceu na tradição musical erudita ocidental, pelo menos, desde o início do século XVII) que, segundo Adorno, parece incarnar – com as suas tensões, impasses, potencialidade – na obra de Beethoven:

Compreender Beethoven significa compreender a *tonalidade*. Esta – mais do que está na base da sua música enquanto “material” – é o seu princípio, a sua essência: a sua música expressa o segredo da tonalidade e as restrições ligadas à tonalidade são as suas – sendo simultaneamente os motores da sua produtividade.²²⁵

²²⁴ «Vermittlung», p. 409: «Die gesellschaftliche Totalität hat in der Gestalt des Problems und der Einheit der künstlerischen Lösungen sich sedimentiert, ist darin verschwunden. Weil in ihr Gesellschaft sich verkapselt hat, folgt sie, indem sie autonom sich entfaltet, auch der gesellschaftlichen Dynamik, ohne auf sie hinzublicken, ohne direkt mit ihr zu kommunizieren.» Por outras palavras, num passo mais à frente em que Adorno volta a aludir ao conceito de «mónada», «[s]em janelas, ou seja, sem estarem conscientes da sociedade – em todo o caso, sem que esta consciência as acompanhe sempre e necessariamente – as obras – sobretudo as musicais, alheias a conceitos – apresentam a sociedade; até se poderia crer que tal acontece tão mais profundamente quanto menos elas piscam o olho à sociedade.» (*Ibid.*, p. 413: «Fensterlos, also ohne der Gesellschaft sich bewußt zu sein, jedenfalls ohne daß dies Bewußtsein stets und notwendig sie begleitet, stellen die Werke, und die begriffsferne Musik zumal, die Gesellschaft vor; man möchte glauben: desto tiefer, je weniger sie auf die Gesellschaft blinzelt.»)

²²⁵ *Beethoven*, p. 82: «Beethoven verstehen heißt die *Tonalität* verstehen. Sie liegt nicht nur als “Material” seiner Musik zugrunde sondern ist sein Prinzip, sein Wesen: seine Musik spricht das

A segunda postula uma relação necessária entre a música deste compositor e o espírito revolucionário burguês:

Reflicta-se [...] sobre Beethoven. Se ele é já o protótipo musical da burguesia revolucionária, então, é-o, ao mesmo tempo, de uma música que escapou à tutela social, totalmente autónoma esteticamente, já não servil. A sua obra faz explodir o esquema da adequação complacente entre música e sociedade. Em Beethoven, com todo o idealismo do tom e da pose, a essência da sociedade que fala a partir dele – como se do governador do sujeito geral se tratasse – transforma-se na essência da própria música.²²⁶

A aparente contradição entre as duas passagens reside no facto de a primeira apontar para o interior do campo autónomo da música, para a lógica musical da tonalidade, sob cujo paradigma se desenvolvera a criação musical no Ocidente pelo menos desde o início do século XVII; enquanto a segunda se reporta ao exterior, aludindo a uma hipotética afinidade com o movimento revolucionário burguês.

Detenhamo-nos na segunda passagem, tendo em perspectiva evidenciar como estas duas proposições só superficialmente se opõem. Desde logo, cabe assinalar que não se acha proposto por Adorno – na passagem apontada, como em muitas outras que se poderia citar – que a afinidade da música de Beethoven com o espírito revolucionário burguês se traduza na presença de um ideário político mais ou menos explícito na sua obra (de que pudessem ser indícios a acção de *Fidelio*, ou a inclusão do hino «An die Freude» de Schiller na *Nona Sinfonia*) ou se jogue ao nível de efeitos expressivos a que se atribuisse a capacidade de inflamar o entusiasmo da revolução. Por essa via, chegar-se-ia, na melhor das hipóteses, a considerações de pertinência discutível sobre episódios mais ou menos anedóticos como o da intenção, entretanto abandonada pelo compositor, de dedicar a *Terceira Sinfonia*, hoje conhecida como «Eróica», a Napoleão.

Geheimnis der Tonalität aus, und die mit der Tonalität gesetzten Beschränkungen sind seine – und zugleich die Motoren seiner Produktivität.»

²²⁶ *Beethoven*, p. 74: «Reflektiert sei [...] auf Beethoven. Ist er schon der musikalische Prototyp des revolutionären Bürgertums, so ist er zugleich der einer ihrer gesellschaftlichen Bevormundung entronnenen, ästhetisch voll autonomen, nicht länger bediensteten Musik. Sein Werk sprengt das Schema willfähriger Adäquanz von Musik und Gesellschaft. In ihm wird, bei allem Idealismus von Ton und Haltung, das Wesen der Gesellschaft, die aus ihm als dem Statthalter des Gesamtsubjekts spricht, zum Wesen von Musik selbst.»

Para Adorno, sem dúvida, se Beethoven é o «protótipo musical da burguesia revolucionária», ele representa, simultaneamente, um estágio da história da música em que a sua autonomia se acha consumada. Uma tal afinidade, portanto, não se joga ao nível das influências ideológicas ou políticas exercidas sobre o compositor, mas no plano da própria composição, na esfera imanente de uma música que se tornara autónoma²²⁷. Para além disso – no que nos aproximamos do bom modo de compreender como as duas intuições anteriormente referidas não só não se contradizem, como se complementam, com benefícios para a nossa pesquisa sobre o conceito de «mediação» –, deve sublinhar-se que situar a discussão no plano da composição implicará interrogar o labor criativo do compositor, na óptica da sua relação com o material musical (que, na transição para o séc. XIX, era o pré-formado pela tradição da música tonal de Monteverdi ao Classicismo Vienense), e que é nesse plano e nesta óptica que se surpreende a dita afinidade da música de Beethoven com o movimento burguês.

Ou seja – parafraseando o passo que citaremos de seguida –, só no sentido em que as formas convergentes com a tonalidade, bem como a maneira como nelas as partes se relacionam com o todo, se assemelham ao ideal burguês de uma totalidade dinâmica composta pelas acções individuais sem o imitarem, só nesse sentido, dizíamos, fará sentido postular uma afinidade *imanente* entre o espírito burguês e a música de Beethoven:

A sua afinidade com o movimento de liberdade burguês – que atravessa a sua música –, diz respeito a uma totalidade em vias de se desdobrar

²²⁷ Referimo-nos aqui à autonomia da música no sentido de uma progressiva emancipação das práticas musicais – em particular, da composição – em relação às funções que pudesse desempenhar (de culto, divertimento, representação) sob a tutela da igreja ou do poder político. Paddison esclarece este ponto de forma particularmente clara, estabelecendo ainda uma relação com a noção de «mónada»: «É com Beethoven, nos termos da argumentação de Adorno, que a música se torna completamente autónoma. Quer dizer, ela torna-se *esteticamente* autónoma, no sentido daquilo algo a que “um contexto motivacional autónomo”, projectado como uma esfera separada no interior da sociedade, uma esfera, ainda assim, criada e mantida enquanto tal pelos princípios organizadores subjacentes à própria sociedade burguesa – i.e., pela divisão do trabalho. Vista, por conseguinte, como uma esfera no interior da totalidade da sociedade, a autonomia da esfera estética é relativa – faz parte da sociedade ao mesmo tempo que permanece separada dela, contendo a totalidade no interior de si mesma enquanto “mónada”.» (Max PADDISON, *Adorno's Aesthetics of Music*, op. cit., p. 233: «It is with Beethoven, so Adorno argues, that art music becomes fully autonomous. That is to say, it becomes *aesthetically* autonomous, as what he calls ‘an autharchic motivational context’, screened off as a separate sphere within society, but a sphere created and maintained as such by the organizing principles underlying bourgeois society itself – e.g. the division of labour. Seen therefore as one sphere within the totality of society, the autonomy of the aesthetic sphere is relative – it is both part of society and separate from it, containing the totality within itself as ‘monad’.»)

dinamicamente. Na medida em que as suas frases musicais se seguem, segundo a sua própria lei, transformando-se, negando-se, confirmando-se a si mesmas e ao todo, sem olharem para fora; é nessa medida que se tornam semelhantes ao mundo, cuja forças põem em movimento; não, porém, pelo facto de imitarem um tal mundo. Nessa medida, a posição de Beethoven perante a objectividade social é a da filosofia – em muito a kantiana e, nos aspectos mais decisivos, a hegeliana – mais do que a posição agoirenta do reflexo: a sociedade é reconhecida em Beethoven sem conceito, e não retratada [*abgepinselt*]. O que nele se chama trabalho temático é o processar-se uns nos outros dos contrários, dos interesses individuais; a totalidade, o todo, que domina a química da sua obra, não é um conceito genérico [*Oberbegriff*] que subsume esquematicamente os momentos, mas a súpula [*Inbegriff*] daquele trabalho temático e o seu resultado, numa palavra, o composto [*Komponiert*].²²⁸

O emprego da noção de «mónada» revela-se assim pertinente na medida em que traduz o modo como o desdobramento imanente da música de Beethoven se assemelha ao movimento exterior da sociedade sem a imitar. É também neste sentido que um possível paralelo entre a música de Beethoven e a filosofia de Hegel é susceptível de ser estabelecido, o que, bem entendido, está longe de equivaler à ideia de que a música de Beethoven dá voz às teses de Hegel²²⁹. Ou seja, bem entendido, não se trata de modo nenhum de sugerir que a música de Beethoven profere as teses de Hegel.

Ou seja, como se tornará claro mais à frente a propósito do que chamamos a segunda vertente do conceito de mediação, Beethoven e Hegel só convergem até certo ponto; a saber, pelo facto de que, em ambos, a «unidade do todo somente pode ser compreendida como mediada», unidade «que se move em contrastes, isto é, cujos

²²⁸ «Vermittlung», p. 411: «Seine Verwandtschaft mit jener bürgerlichen Freiheitsbewegung, die seine Musik durchrauscht, ist die der dynamisch sich entfaltenden Totalität. Indem seine Sätze nach ihrem eigenen Gesetz als werdende, negierende, sich und das Ganze bestätigende sich fügen, ohne nach außen zu blicken, werden sie der Welt ähnlich, deren Kräfte sie bewegen; nicht dadurch, daß sie jene Welt nachahmen. Insofern ist Beethovens Stellung zur gesellschaftlichen Objektivität eher die der Philosophie- der Kantischen in manchem und im Entscheidenden der Hegelschen - als die ominöse der Spiegelung: Gesellschaft wird in Beethoven begriffslos erkannt, nicht abgepinselt. Was bei ihm thematische Arbeit heißt, ist das sich Abarbeiten der Gegensätze aneinander, der Einzelinteressen; die Totalität, das Ganze, das den Chemismus seines Werks beherrscht, ist kein Oberbegriff, der die Momente schematisch subsumiert, sondern der Inbegriff jener thematischen Arbeit und deren Resultat, das Komponierte, in eins.»

²²⁹ Para uma visão crítica a respeito do paralelo estabelecido por Adorno entre Hegel e Beethoven, leia-se Alessandro ARBO, «Beethoven et l'analyse dialectique en question», in *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Collection arts 8, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 61-84. Seja como for – e sem prejuízo do interesse que possa ter a exploração dos meandros deste paralelo e a crítica deste último –, importa ressaltar que, também para Adorno, uma tal convergência não deve ser tomada à letra: «Dizer que a música de Beethoven expressa o espírito do mundo, que este seria o seu teor, ou algo de semelhante, seria um disparate grosseiro.» (*Beethoven*, p. 59: «Zu sagen, Beethovens Musik drückte den Weltgeist aus, er sei ihr Gehalt, oder irgendetwas Ähnliches wäre sicher grober Unfug.»)

momentos, considerados isoladamente, parecem contradizer-se»²³⁰. No entanto, considerando sobretudo a obra tardia do compositor, este paralelo não tem a última palavra a respeito de Beethoven, sendo imprescindível sublinhar que, em muitos casos, a relação entre as partes e o todo – entre o particular e o universal – nas respectivas música e filosofia se mostra bastante distinta. Em vista de um aprofundamento compreensivo da noção de «teor de verdade» (nomeadamente no final do «Périplo de Hölderlin»), é para esta diferença, mais do que para a afinidade inicial, que teremos de chamar a atenção.

*

Esboçemos o quadro dos vários planos em que se processa a mediação entre a arte e a sociedade. Restringir-nos-emos, agora, à música, sendo que é efectivamente em torno de problemáticas musicais que Adorno recorre mais frequentemente ao conceito de «mediação».

A.a Num primeiro plano, a questão da «mediação» entre a esfera *particular* da música e a esfera *universal* da totalidade social diz respeito à análise das condições empíricas das práticas musicais (da esfera da produção ao plano da recepção). Trata-se nomeadamente de averiguar em que medida a prática musical de intérpretes e compositores (a sua força produtiva), bem como a actividade de outros intervenientes nos processos de reprodução, distribuição e recepção musicais se relacionam com as relações de produção vigentes (i.e., as condições socioeconómicas de toda e qualquer prática musical). A mediação tem lugar no sentido em que estas relações de produção – designadamente no quadro paradigmático actual da chamada «indústria cultural» – condicionam fortemente as práticas musicais que assim se vêem potencialmente transformadas em instrumentos do fortalecimento do paradigma industrial que lhes está subjacente e da lógica de mercado em que estão inseridas.

De resto, no contexto dos produtos da «indústria cultural», a referência a uma «esfera autónoma da música» só seria legítima, do ponto de vista adorniano, entre

²³⁰ *Beethoven*, p. 35: «[...] daß diese Einheit des Ganzen lediglich als eine vermittelte zu begreifen ist. [...] die sich in Gegensätzen bewegt, d. h. deren Momente als einzelne begriffen einander zu widersprechen scheinen.»

muitas aspas, pois o espaço de liberdade criativa, sob a pressão de tais relações de produção (concretizada nas exigências das editoras discográficas, dos gestores culturais, da própria dinâmica competitiva do mercado musical), tenderia a recuar drasticamente ao ponto de se tornar quase insignificante. Nestas circunstâncias, o teor da música efectivamente produzida não poderia não ser afectado. Todas estas questões, segundo Adorno, deverão ser debatidas por uma sociologia da música que não se limite a analisar os fenómenos musicais *tal como se realizam* factualmente:

[A]s relações de produção podem absorver as forças produtivas; é esta a regra dos tempos mais recentes. [...] não há dúvida de que inúmeros compositores – o que de modo nenhum acontece apenas desde meados do século XIX – tiveram de reprimir em si mesmos, sob a pressão para a adaptação, aquilo que realmente ansiavam fazer. [...] Uma sociologia da música que tornasse central o conflito entre as forças produtivas e as relações de produção não teria apenas que ver com o que se realiza [*was zustande kommt*] e é consumido, mas também com o que não está a ser realizado [*nicht zustande Kommende*] e é aniquilado [*Vernichteten*].²³¹

Tendo em conta o quadro até aqui traçado, seria ilusório pensar que a música da tradição erudita ocidental escapa aos processos de reprodução, distribuição e recepção musicais que acabámos de referir sinteticamente. Mesmo admitindo a sua autonomia relativa, nenhuma prática musical escapa completamente a este primeiro plano da mediação, cuja consideração é inevitável em todos os campos da produção musical e não apenas no que se refere aos produtos da chamada «indústria cultural»²³². Adorno sublinha este ponto. Todavia, para o filósofo – aspecto que temos

²³¹ «Nachwort. Musiksoziologie», *Einleitung in die Musiksoziologie* (GS 14), pp. 423s: «Umgekehrt vermögen Produktionsverhältnisse Produktivkräfte zu fesseln; in der neueren Zeit ist das die Regel. [...] kein Zweifel, daß zahlreiche Komponisten, keineswegs erst seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, durch den Zwang zur Anpassung das, wonach es sie eigentlich gelüstet, in sich selbst unterdrücken mußten. [...] Musiksoziologie, welche den Konflikt von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen in den Mittelpunkt rückt, hätte nicht nur mit dem zu tun, was zustande kommt und konsumiert wird, sondern auch mit dem nicht zustande Kommenden und dem Vernichteten.»

²³² Não é este o lugar para debater a pretensa injustiça ou parcialidade da avaliação adorniana da chamada – por mais ingrata ou equívoca que seja esta etiqueta – «música popular». Gostaríamos apenas de afastar a suspeita de elitismo que pesa sobre a crítica de Adorno. Ou seja, não excluindo a hipótese de que certas práticas musicais, que Adorno consideraria condenadas pela «indústria cultural», escapem a esta lógica e cheguem mesmo a transgredi-la, importa sublinhar que, em todo o caso, o alvo da crítica de Adorno em nenhum momento é a origem popular desta ou daquela prática musical, mas a suspeita obstinada segundo a qual, mesmo quando pretendem opor-se ao sistema, elas acabam por ser absorvidas e instrumentalizadas pela lógica de mercado subjacente à «indústria cultural». Leia-se, a este propósito, o seguinte esclarecimento de Martin Jay: «A verdadeira dicotomia, defendia Adorno, não era entre música “ligeira” e música “erudita” – Adorno nunca foi um defensor dos modelos

vindo a pôr em evidência – este primeiro plano não esgota a problemática de uma hipotética sociologia da música, pelo que se está ainda aquém do problema central desta que, como vimos, consistiria em decifrar a dimensão social – que pode ser, simultaneamente, anti-social – imanente às próprias obras musicais.

A.b Cabe-nos por isso, em segundo lugar, aprofundar o plano do material, para cuja historicidade chamámos já a atenção. Segundo Adorno, o problema da «mediação» decide-se eminentemente neste plano. Apesar de, nesta fase da nossa exposição, nos restringirmos à música, não será despiciendo começar por citar um passo em que Adorno apresenta genericamente o seu conceito de «material»:

O material é aquilo com que os artistas estão em contacto: é o todo do que se lhes oferece em palavras, cores, sons, abrangendo todo o tipo de articulações e de procedimentos desenvolvidos até então: nesta medida, também as formas podem tornar-se material; ou seja, material é tudo aquilo com que se deparam o artistas, constituindo para eles matéria de decisão.²³³

Ou seja, no que se refere à música, constituem o «material» não só o «conteúdo» (*Inhalt*) de uma obra musical (i.e., o material específico escolhido pelo compositor para compor uma obra em particular: determinados intervalos, motivos, temas, acordes...), mas também os procedimentos composicionais (as técnicas de escrita como, por exemplo, as do contraponto, do tradicional ao conforme aos princípios do dodecafonismo) e as próprias formas (por exemplo, a fuga, a sonata, o rondó e as mais variadas formas de dança). Tudo isto está à disposição do compositor antes de ele começar a compor e é aquilo com que ele está em contacto quando o faz.

Ao mesmo tempo, o material é histórico; ou seja, o âmbito de possibilidades que ele circunscreve, não sendo ilimitado, alarga-se com a passagem do tempo, à

culturais tradicionais por mor de si mesmos – mas antes entre a música que estava orientada para o mercado e a que não estava.» (Martin JAY, *The Dialectical Imagination* [1973], Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1996, p. 182: «The real dichotomy, Adorno contended, was not between “light” and “serious” music – he was never a defender of traditional cultural standards for their own sake – but rather between music that was market-oriented and music that was not.») No que toca ao carácter não elitista da crítica adorniana à «indústria cultural», noutros âmbitos que não o da música, cf. António SOUSA RIBEIRO, «Prefácio», *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra, Angelus Novus, 2003. Para uma introdução abrangente ao problema geral da crítica da «indústria cultural», cf. Rodrigo DUARTE, *Indústria Cultural. Uma Introdução*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2010.

²³³ *ÄT*, p. 222: «Material [dagegen] ist, womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrungsweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben.»

medida que novas possibilidades são geradas no seio das práticas musicais e, sobretudo, da própria composição. O material musical de que dispunha Beethoven era fundamentalmente distinto daquele de que dispusera Monteverdi ou de que dispôs Schönberg. Era mais amplo – no que se refere ao leque de possibilidades que integrava – do que o primeiro e menos amplo do que o segundo. Daí Adorno falar de uma «tendência histórica» do material. Mas não era melhor ou pior, respectivamente, do que o primeiro ou do que o segundo, nem se poderia comparar em tais termos as obras destes compositores. Certo é, por outro lado, que cada um deles alargou o potencial do material de que dispunha à partida, aumentando o leque de possibilidades que estariam doravante ao dispor dos compositores vindouros. Em todo o caso, a página sobre a qual um qualquer compositor desenha a primeira nota de uma sua composição não está de todo em branco.

Considerar o carácter histórico do material abre a via a uma compreensão do modo como a sociedade penetrou historicamente na imanência musical, transformando-se num *a priori* implícito da prática musical. Um tal processo de mediação – que cabe explicitar – atravessa de lés a lés vários patamares da imanência musical: desde o nível das formas musicais (considere-se, por exemplo, o facto de a dança constituir a matriz de tantas formas²³⁴: a valsa, o minuete, a *chaconne*...), até a certos aspectos *a priori* da escrita musical (não nos esqueçamos, por exemplo, de que a escrita a quatro vozes – paradigmática pelo menos até ao início do século XX – tem origem nas práticas litúrgicas medievais)²³⁵, passando pela formação dos géneros musicais (destaque-se o carácter social da oposição *tutti/solo* na origem da diferença específica, por exemplo, do *concerto grosso* barroco)²³⁶.

²³⁴ Cf., a este propósito, *ÄT*, p. 15: «As formas aparentemente mais puras, as tradicionalmente musicais, remontam, em todos os seus pormenores idiomáticos, a algo com a dimensão de um conteúdo, como a dança.» («Die dem Anschein nach reinsten Formen, die traditionell musikalischen, datieren bis in alle idiomatischen Details hinein auf Inhaltliches wie den Tanz zurück.»)

²³⁵ Leia-se, a respeito da matriz litúrgica e, consequentemente, colectiva da tradição musical erudita do Ocidente, o seguinte passo da *Teoria Estética*: «É possível demonstrar quanto a mais importante descoberta na música ocidental – a dimensão de profundidade harmónica, a par de todo o contraponto e de toda a polifonia –, é o Nós entranhado na coisa a partir do ritual coral.» (p. 250: «An der abendländischen Musik ließe sich dartun, wie sehr ihr wichtigster Fund, die harmonische Tiefendimension samt aller Kontrapunktik und Polyphonie, das aus dem chorischen Ritual in die Sache eingedrungene Wir ist.»)

²³⁶ A alternância entre *tutti* e *solo* permanecerá um aspecto problemático da composição – arriscaríamos dizer – até hoje (muito embora, hoje, a questão não se apresente ao nível do contraponto tradicional que legitima a remissão para os conceitos de *tutti* e *solo*, mas no âmbito de um contraponto de «texturas» ou de «blocos sonoros»). Pense-se, por exemplo, no *Coro* de Berio, em que a dialéctica entre o colectivo e o individual é permanentemente audível. Em Beethoven, a dialéctica entre *tutti* e *solo* constitui um aspecto transversal a toda a sua obra, sendo particularmente verificável ao nível da

Em todos estes casos, está em causa um processo similar: uma prática social ou um traço da dinâmica da sociedade transforma-se historicamente num aspecto intrinsecamente musical – numa forma, num género, numa técnica – que, por fim, aparece como autónoma. Em suma, a música é mediatizada pela sociedade – neste segundo plano, de acordo com a nossa esquematização – na medida em que a dinâmica social se imiscuiu desde o início no material musical. Que a música se desenvolva – no sentido de uma cada vez maior autonomia não apaga, contudo, os traços desta co-pertença primeva que, segundo Adorno, é sobretudo visível no plano do material.

A.c A «mediação» entre a esfera musical e a esfera social tem ainda que ver com o artista (neste caso, o músico, o compositor, o intérprete); ou seja, é também *através* dele que a sociedade atravessa a esfera da música. É da dimensão subjectiva da mediação que aqui se trata. A sociedade, com todas as suas contradições, imiscuiu-se na música não só *objectivamente* (enquanto condição de possibilidade das práticas musicais [A.a] e matriz do material musical [A.b]), mas também *subjectivamente*, na medida em que as contradições sociais são vividas na primeira pessoa pelo músico. Com isto, não se sugere que a experiência vivida do compositor seja o princípio gerador e o critério explicativo das suas obras; reconhece-se simplesmente que a experiência social e histórica de um músico co-existe necessariamente com o seu trabalho criativo e que, nessa medida, seria idealista pensar que eles se mantêm totalmente separados um do outro.

Seguindo esta linha de raciocínio, é até concebível que, na medida em que as contradições da sociedade se imiscuem no material musical, o trabalho da composição se transforme subliminarmente num modo de lidar esteticamente com aquelas, como se o compositor – sublinhe-se que Adorno, no entanto, não aprovaria esta formulação – sublimasse as contradições sociais que pesam sobre a sua existência, lidando com elas no plano da arte). Na composição, Adorno distingue, sublinhando a sua coexistência, dois princípios ou duas tendências: a «expressão» e a «construção» (conforme a dimensão subjectiva ou objectiva prevaleça na composição). Em ambos,

análise do dualismo temático que caracteriza o seu trabalho da forma sonata: «Deve-se mostrar o carácter historicamente social desta relação [entre parte e todo/entre indivíduo e sociedade], através da oposição entre *tutti* e *solo*, enquanto origem do dualismo temático beethoveniano e, em geral, do dualismo temático da forma sonata.» (*Beethoven*, p. 35: «Dieses Verhältnis ist aber als gesellschaftliches historisch aufzuweisen durch den Gegensatz von Tutti und Solo als dem Ursprung des Beethovenschen Themendualismus und des Themendualismus der Sonatenform überhaupt.»

o compositor parece transformar-se num agente de uma «crítica imanente do material» e, conseqüentemente, das contradições sociais que se enquistaram nele.

Na «expressão», manifesta-se a dimensão mimética da música que, para Adorno – nos antípodas do conceito vulgar de «imitação» –, diz respeito ao seu carácter gestual, mímico. É a afinidade entre gestos musicais e gestos corporais que aqui está em jogo; gestos expressivos em si mesmos, mas de cuja função extra-musical (no quotidiano, no trabalho, na luta, na dança...) não se pode fazer abstracção; pelo contrário, reconhecer o eco dessas «funções» revela-se decisivo. Neste sentido, a expressão atrai para a imanência da música as contradições às quais tais gestos, no plano da sociedade, reagem. Acrescente-se que, para Adorno, esta dimensão gestual/expressiva da música coexiste dialecticamente com a exigência lógica, formal, construtiva da obra musical.

Na «construção», portanto – ou seja, no processo de constituição da forma –, compor confunde-se amiúde com uma tentativa de resolução dessas mesmas contradições, deixadas como vestígios no material de que o compositor extrai os conteúdos específicos de uma composição. A questão decisiva será a de saber qual o gesto que preside a essa tentativa de resolução. Na medida em que a própria construção pode ser lida como um gesto, torna-se claro que as duas tendências se mediatizam reciprocamente. Em conjunto – na medida em que revelam a margem de manobra da composição em relação aos ditames do material herdado da tradição –, os princípios da expressão e da construção tornam igualmente clara a reversibilidade da mediação entre arte e sociedade.

É nesta reversibilidade que consiste a segunda vertente da mediação: já não estaria em causa saber em que medida a sociedade se imiscui na arte, mas em que medida a arte surte um efeito crítico – mais ou menos aparente – sobre a sociedade; claro é, entretanto, que só é possível compreender a segunda vertente da mediação, tendo esclarecido a primeira. A sociedade não atravessaria a arte (1ª vertente); sem que a arte a critique esteticamente a sociedade (2ª vertente); mas só se compreende esta crítica, na medida em que tem lugar na imanência dos processos artísticos, esclarecendo em que medida as contradições da sociedade penetraram na esfera da arte. A noção de «mónada» torna-se, assim sendo, insuficiente. Ela dava conta da primeira vertente do problema da mediação, mas falha no que toca à segunda, sendo que é nesta que se joga o potencial crítico da arte e, por fim, o seu «teor de verdade».

[B] Segunda Vertente

O conceito de «mediação», contanto que se acentue esta sua segunda vertente, daria também conta de que o entrelaçamento entre a totalidade social e a esfera autónoma da arte de modo nenhum se confunde com um determinismo sociológico ou histórico. Este aspecto decisivo joga-se, como vimos, num confronto crítico com o material. Vimos que o material é atravessado há muito por tensões sociais de que não é possível fazer abstracção. Em particular, no que toca à música, vimos como o material musical e o seu desenvolvimento histórico são inseparáveis da dinâmica social contraditória que os rodeia. É com um tal material que o compositor se debate necessariamente.

Ao mesmo tempo, não é de todo necessário supor que o compositor se limita a reproduzir as formas congruentes com o material histórico que se lhe apresenta disponível. Ele reelabora o material, recria as formas, resiste, em suma, aos hábitos sedimentados numa tradição, às suas regras, às suas convenções, aos seus gostos²³⁷. Mas se esta tradição, na qual se consagra a autonomia da arte, é atravessada, como vimos, pelo seu «outro», então a resistência que a ela opõe o artista não se restringe à imanência artística, referindo-se a esse mesmo todo que a envolve. A crítica de um material histórico revela-se um momento da crítica às formas de racionalidade que nortearam o processo histórico de dominação do material. Paralelamente, a crítica de

²³⁷ Nos termos em que o problema se nos apresenta neste § 6 do Cap. I, é em virtude de uma tal resistência que se torna legítimo atribuir a uma obra musical um «teor de verdade». Nas palavras de Paddison, «é portanto no material da música, no processo histórico do crescente domínio técnico da “natureza musical” que a mediação entre música e sociedade, tal como a dialéctica contraditória do eu (como Sujeito) e do mundo das formas (como Objecto), tem lugar. [...] O que, segundo Adorno, caracteriza a obra “autêntica” é o facto de que esta não aceita o material herdado como dado, mas questiona-o “ imanentemente” no interior da sua estrutura.» (Max PADDISON, *op. cit.*, p. 55: «[...] it is therefore in the material of music, in the historical process of the increasing technical control of ‘musical nature’, that the mediation of music and society, as the contradictory dialectic of the self (as Subject) and the world of forms (as Object), takes place. [...] What characterizes the ‘authentic’ work for Adorno is that it does not accept the handed-down material as given, but questions it ‘immanently’ within its structure.»). Por outras palavras – nos termos em que Mário Vieira de Carvalho sintetiza a «crítica imanente do material» a que se refere Adorno –, «[a]o longo da sua formação académica, um compositor toma contacto com aquilo a que Adorno chama “tendência histórica do material” e, ou a aceita acriticamente, adoptando-a sem a questionar – isto é, não se sentindo coarctado pela “prisão da linguagem” que lhe é dada –, ou a nega dialecticamente – isto é, aceitando-a, mas ao mesmo tempo, lutando contra ela (dir-se-ia), porque o que lhe é dado não lhe basta para pensar o que tem de ser pensado, dizer o que ainda não pode ser dito. É a esse momento de negação que Adorno chama “crítica imanente do material”.» (Mário VIEIRA DE CARVALHO, *op. cit.*, p. 17.)

uma forma totalitária revela-se uma dimensão da crítica da racionalidade submetida ao princípio da identidade.

Arietta

Retomando Beethoven. Na sua obra, a forma sonata é simultaneamente elevada a paradigma e problematizada como totalidade fechada. Se é verdade que, na forma sonata, a tonalidade encontra o seu paradigma formal e que, como Adorno propõe, Beethoven incarna, por assim dizer, a lógica da tonalidade, também o é que, ao longo do seu percurso enquanto compositor, as suas *sonatas* (i.e., os andamentos, sobretudo de sonatas, em que a *forma sonata* é adoptada) se foram afastando, cada vez mais, da *forma sonata*. Dizer isto não tem apenas que ver com verificar que nenhum andamento em forma sonata, entre os muitos compostos por Beethoven, cumpre à letra os requisitos formais da forma sonata²³⁸, mas a dar-se conta de que a compleição da forma, a sua tendência para o fechamento na reexposição, se tornou progressivamente problemática para Beethoven. Segundo Adorno, com efeito, «é profundamente significativo que, em Beethoven, apesar de tudo, a reexposição permaneça esteticamente duvidosa mesmo no seu sentido profundo [...]»²³⁹.

O problema, sendo técnico – concernindo à composição de uma forma sonata –, permanecerá abstracto, se não acentuarmos que a técnica é caracterizada por gestos, cujo «valor» transcende o seu próprio âmbito, requerendo uma «reflexão segunda» para lá do âmbito da técnica. Neste caso, trata-se de um gesto totalizante: o problema é terminar, fechar, totalizar:

As grandes frases finais de Beethoven têm sempre o carácter de um paradoxo – talvez, num mundo de antagonismo, a música nunca tenha podido terminar, como hoje se tornou manifesto.²⁴⁰

²³⁸ Que nenhum andamento de Beethoven em forma sonata corresponda rigidamente à «convenção» pode verificar quem quer que mergulhe na sua análise. Importa, por isso, acrescentar que a esquematização da forma sonata constitui, na verdade, uma construção *a posteriori*. Este é, em todo o caso, um lugar comum musicológico. Cf., a este respeito, Charles ROSEN, *Sonata Forms*, New York / London, W. W. Norton, 1988.

²³⁹ *Ibid.*, p. 39: «Aber es ist tief bezeichnend, dass *trotzdem* bei Beethoven die Reprise in demselben tiefen Sinn ästhetisch fragwürdig bleibt.»

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 115: «Die großen Finalsätze Beethovens haben stets den Charakter der Paradoxie – vielleicht hat Musik, in der antagonistischen Welt, *nie* schließen können, wie es jetzt offenbar ist.»

É neste ponto que o paralelo com Hegel se torna problemático. Diante da totalidade, Beethoven difere de Hegel na medida em que se lhe opõe – à totalidade e ao fechamento que ela implica, mesmo se mediatizada pelos momentos que a compõem. Quer dizer, à problematização do fechamento, da conclusão, da totalização corresponde a recusa de subsumir o particular no universal, suprimindo-o. Isto, exprimiu-o Adorno num passo da *Dialéctica Negativa*, afirmando que, ao contrário do que se verifica em Beethoven, «falta [a Hegel] a simpatia pela utopia do particular soterrado sob a universalidade, por essa não-identidade que só *seria* se uma razão realizada deixasse para trás a razão particular do universal»²⁴¹.

Neste sentido, segundo Adorno, Beethoven revela-se «mais verdadeiro» do que Hegel, o que – como já vimos no § 4 –, implica um desvio relativamente à noção hegeliana de verdade.

A música de Beethoven é a filosofia hegeliana: no entanto, ela é simultaneamente mais verdadeira que aquela, quer dizer, inscreve nela a convicção de que a auto-reprodução da sociedade, como algo idêntico, não basta; mais, esta seria falsa. A identidade lógica como produzida e a imanência formal estética são simultaneamente constituídas e criticadas por Beethoven. O selo da verdade na música de Beethoven é a sua suspensão: a transcendência à forma, através da qual a forma adquire primeiramente o seu próprio sentido. A transcendência formal em Beethoven é a representação [*Darstellung*] – não a expressão – da esperança. [...] A chave do último Beethoven reside provavelmente no facto de que a representação [*Vorstellung*] da totalidade como tendo já sido realizada se tornara insuportável para o seu génio crítico.²⁴²

Antecipando, por fim, o tema do próximo capítulo, retenha-se que se o teor de verdade de Beethoven reside na esperança – na resistência do particular ao domínio do universal – o seu alcance não se pode restringir à esfera autónoma da arte. A

²⁴¹ ND, p. 312: «Ihm [Hegel] mangelt Sympathie für die unter der Allgemeinheit verschüttete Utopie des Besonderen, für jene Nichtidentität, welche erst wäre, wenn verwirklichte Vernunft die partikulare des Allgemeinen unter sich gelassen hätte.»

²⁴² Beethoven, p. 36: «Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese, d. h. es steckt in ihr die Überzeugung, dass die Selbstreproduktion der Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja dass sie falsch ist. Logische Identität als produzierte und ästhetische Formimmanenz werden von Beethoven gleichzeitig konstituiert und kritisiert. Das Siegel ihrer Wahrheit in der Beethovenschen Musik ist ihre Suspension: die Transzendenz zur Form, durch die erst die Form ihren eigentlichen Sinn gewinnt. Die Formtranszendenz bei Beethoven ist die Darstellung – nicht der Ausdruck – der Hoffnung. [...] Der Schlüssel zum letzten Beethoven liegt wahrscheinlich darin, dass seinem kritischen Genius in dieser Musik die Vorstellung der Totalität als einer schon geleisteten unerträglich wurde.»

«verdade», ou é legível para lá dos limites da esfera imanente da arte, ou o seu significado é nulo. Do ponto de vista da imanência musical, a esperança consiste na irrupção de um «resto» incomensurável. Mas, no limiar da imanência musical, há essoutra esperança que habita o coração dos homens: a convicção veraz de que «isto» não terá a última palavra.

Capítulo II

NEGATIVIDADE, CONCRETUDE, VERDADE

Aproximações

*Beauté est donc: négation, plus soif causée
par ce qui s'exprime par cette impuissance, plus
«infini» de cette soif, plus x...*²⁴³

Considere-se o carácter *negativo* da estética adorniana (de resto, ela é indissociável da segunda vertente da mediação entre arte e sociedade). Mesmo que – como defendemos ao salientar a sua dimensão concreta no Cap. I – uma tal caracterização não seja exaustiva, é lícito afirmar que para Adorno a arte moderna deixou de ser pensável de modo *positivo*, como esfera votado à manifestação do «espírito», das mais elevadas aspirações do homem (Hegel), ou de uma harmonia das faculdades humanas, consideradas entre si e em relação com o mundo (Kant). Assim sendo, desde logo, o distanciamento em relação a Kant e a Hegel traduz-se eminentemente no carácter *negativo* do pensamento estético adorniano.

A ligação da estética de Adorno ao conceito de negatividade não passou despercebida no contexto da recepção da *Teoria Estética* e, em geral, no quadro do debate filosófico que teve lugar, já a partir dos anos 70 do século XX, sobre a pertinência e o alcance do pensamento estético adorniano. Consideremos, de passagem, em vista de uma determinação mais aprofundada do conceito de negatividade no quadro da estética adorniana, os casos de três autores – Marc Jimenez, Pierre V. Zima e Christoph Menke –, em cujos trabalhos sobre a estética de Adorno o conceito de negatividade não só é reconhecido como decisivo, como ocupa o centro das respectivas investigações.

²⁴³ Paul VALÉRY, «Le beau est négatif», *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1957, p. 375.

Para Jimenez, o conceito de negatividade constitui a chave da compreensão do pensamento estético de Adorno. Trata-se, em *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, precisamente, de determiná-lo como uma «estética negativa» e de, assim, selar a ligação entre «teoria estética» e «dialéctica negativa», salientando o carácter de incompletude que as atravessa. A negatividade da estética adorniana apontaria, antes de mais, para a inelutabilidade do momento negativo que nenhuma *Aufhebung* pode integrar numa unidade sistemática:

Acima de tudo, a dialéctica negativa permite determinar a estética adorniana como indissolivelmente ligada à negatividade, a tal ponto que a própria teoria é incitada a subverter-se e a desaparecer pura e simplesmente de modo a deixar lugar apenas à obra. Porém, a negatividade não é o objecto da estética, serve apenas para a qualificar, para conferir ao discurso anatrético, ao discurso a tal ponto crítico que tende para a sua própria refutação, toda a força do pensamento dialéctico na sua luta contra a ideologia, o sistema, a totalidade, a falsa reconciliação entre o indivíduo e o universal; é por isso que a estética adorniana é chamada, aqui, “estética negativa”.²⁴⁴

Poder-se-ia alegar que, no limite, o zelo com que Jimenez relaciona a *Teoria Estética* com a *Dialéctica Negativa* transgride, paradoxalmente, a *transgressão* do sistema, tornando invisível a passagem da negatividade do discurso estético à negatividade da própria arte (moderna), sendo que só a segunda anima e, por assim dizer, justifica a primeira. A insistência no carácter assistemático da estética de Adorno não exime o leitor da sua obra de se debruçar, em concreto, sobre aquilo – a própria arte – por mor do qual a estética não pode ser *sistemática* e é determinável como *negativa*. Jimenez – é certo – cumpre esta exigência ao longo dos sete excelentes capítulos da sua obra, sem que esta verificação, no entanto, nos impeça de assinalar a insuficiência da sua definição de «estética negativa» (enquanto discurso

²⁴⁴ Marc JIMENEZ, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 20: «Surtout, elle [dialectique négative] permet de déterminer l'esthétique adornienne comme indissolublement liée à la négativité, au point que la théorie elle-même est tentée de se saborder, et de disparaître purement et simplement afin de laisser place à l'oeuvre seule. Mais la négativité n'est pas l'objet de l'esthétique, elle ne sert qu'à la qualifier, à conférer au discours anatreptique, au discours à ce point critique qu'il tend à sa propre réfutation, toute la force de la pensée dialectique dans sa lutte contre l'idéologie, le système, la totalité, la fausse réconciliation de l'individu et de l'universel; c'est pourquoi l'esthétique adornienne est dite, ici, “esthétique négative”.»

anatréptico): a negatividade referir-se-ia sobretudo à natureza do discurso estético – incompleto, insubmisso, subversivo –, desvinculando-o do seu «objecto»²⁴⁵.

Por seu turno, em *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno e Lyotard*, Pierre V. Zima explora exaustivamente a genealogia do conceito de negatividade, do qual seria herdeira a estética adorniana – sem que se faça economia de que nela é acolhida a própria negatividade da arte (moderna) –, inscrevendo-a na tradição das críticas à dialética afirmativa de Hegel e ao marxismo ortodoxo, dos jovens hegelianos a Nietzsche, passando, *mutatis mutandis*, por Kierkegaard. Ao que Zima considera ser a revolta *subjectiva* contra a dialética histórica imanente (teleológica) e *objectiva* sucederia, na esteira dos críticos de Hegel, e animada pelas poéticas de Valéry e Mallarmé, a ênfase adorniana na autonomia estética. Nesta, condensar-se-ia a força negativa, crítica e, por fim, verdadeira da esfera estética – da arte.

Ao indivíduo defensor do pensamento crítico corresponde, em Adorno, a obra de arte negativa que resiste à comunicação comercializada e à conceptualização ideológica [...]. Aqui, o pensador da negatividade converge com as poéticas, esperando que o sujeito poético substitua a acção histórica imanente ao enunciar a palavra verdadeira. Stéphane Mallarmé, insistindo na superioridade da literatura enquanto força crítica e verdadeira, resume em poucas palavras a ruptura adorniana com a imanência de Hegel e dos marxistas.²⁴⁶

²⁴⁵ Eis como, no termo da obra citada de Jimenez, o carácter anatréptico de uma estética negativa se vê apresentado: «É este também o sentido do discurso anatréptico, que encontra a sua expressão na modernidade de uma escrita que emprega o vigor sugestivo da língua alemã para melhor se espraiar em fulgurâncias fragmentárias e em figuras poéticas [...]. A dialética negativa não exclui o jogo da antimetábola: negar a dialética, renunciar à mediação conceptual, com o fim de conjurar o risco de um regresso ao sistema, e proceder de modo a que, contrariamente à sistemática hegeliana, a própria dialética não soçobre, vítima da astúcia da razão. Apenas a experiência da arte, tal como dela dá conta a estética negativa, permite ao filósofo encarar a permutação: a negação da dialética, o “não” à estética, que Adorno por si mesmo não desejava verdadeiramente e que, com toda a evidência, o conjunto da sua obra desmente.» (*Ibid.*, p. 347: «Tel est aussi le sens du discours anatreptique, qui trouve son expression dans la modernité d’une écriture utilisant la puissance suggestive de la langue allemande pour mieux éclater en fulgurances fragmentaires et en figures poétiques [...]. La dialectique négative n’exclut pas le jeu de l’antimétabole: nier la dialectique, renoncer à la médiation conceptuelle, afin de conjurer le risque d’un retour au système, et de faire en sorte que, contrairement à la systématique hégélienne, la dialectique elle-même ne sombre, victime de la ruse de la raison. Seule l’expérience de l’art, telle qu’en rend compte l’esthétique négative, permet au philosophe d’envisager la permutation: la négation de la dialectique, le “non” à l’esthétique, qu’Adorno en lui-même ne souhaitait pas vraiment et que dément, à l’évidence, l’ensemble de son oeuvre.»)

²⁴⁶ Pierre V. ZIMA, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L’Harmattan, 2002, pp. 29s: «À l’individu défenseur de la pensée critique correspond, chez Adorno, l’oeuvre d’art négative qui résiste à la communication commercialisée et à la conceptualisation idéologique [...]. Ici, le penseur de la négativité rejoint les poétiques, attendant du sujet poétique qu’il se substitue à l’action historique immanente en énonçant la parole vraie. Stéphane

Não é aqui o lugar para avaliar com precisão se a equiparação entre autonomia e negatividade estéticas – que parece subjazer ao diagnóstico teórico de Zima – é precipitada e em que medida, se for o caso, ela é pouco rigorosa. Destacamos, por isso, nesta obra, a pertinência de um esclarecimento do nexo entre a noção de negação estética e a dimensão anti-hegeliana da filosofia de Adorno (centrada na valorização do momento negativo da dialética) e a fertilidade de uma pesquisa centrada nos conceitos de «belo», de «sublime» e de «sujeito», com a qual Zima pretende ver claro no que toca à relação entre as estéticas de Adorno e de Lyotard²⁴⁷ e encontrar um ponto de apoio para relançar a estética adorniana no quadro dos debates estéticos contemporâneos.

É a Christoph Menke, contudo, que devemos a até hoje mais penetrante abordagem ao conceito de negatividade na estética de Adorno: se, por um lado, a negatividade (i.e., o potencial crítico/soberano da arte) depende da autonomia da esfera estética – trata-se, em *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, de pensar como indissociáveis a autonomia e a soberania da arte –, por outro lado, a negatividade não determina apenas *formalmente* a arte, enquanto autónoma, mas caracteriza *concretamente* os seus processos imanentes e, inevitavelmente, as dinâmicas da sua recepção. É através de um paralelo com a

Mallarmé résume en quelques mots la rupture adornienne avec l'immanence de Hegel et des marxistes en insistant sur la supériorité de la littérature en tant que force critique et véridique.»

²⁴⁷ Para Zima, se Lyotard, por um lado, se enquadra na tradição da estética negativa – empenhada na valorização da dimensão crítica da arte –, por outro lado, ele distingue-se de Adorno por abandonar o conceito de sujeito e preterir a noção de belo (negativo), a favor da de sublime. Jogar-se-ia neste lance, segundo o autor, a fronteira entre o quadro da modernidade tardia (a que pertenceriam Valéry, Mallarmé e, por fim, Adorno) e o cenário pós-moderno (de que Lyotard seria, mesmo se desprovido de entusiasmo – ao contrário de autores como Eco, Jencks ou Jauß –, o arauto): «Neste ponto, Adorno apresenta-se-nos nos antípodas de Lyotard. Tomando como ponto de partida a ideia inspirada em Mallarmé e Valéry de uma arte autónoma, ele constrói uma estética que representa o sublime como um aspecto irreconciliável do belo negativo. Longe de abolir a subjectividade individual, este belo negativo – do qual nos fala Valéry – torna-se num alicerce essencial do sujeito.» (Pierre V. ZIMA, *op. cit.*, pp. 37s: «Ici, Adorno apparaît comme un antipode de Lyotard. Prenant comme point de départ l'idée mallarméenne et valéryenne d'un art autonome, il construit une esthétique qui représente le sublime comme un aspect irréconciliable du beau négatif. Loin d'abolir la subjectivité individuelle, ce beau négatif – dont parle Valéry – devient un support essentiel du sujet.») No entanto, este diagnóstico é problemático, entre outras razões, porquanto nem é claro que Adorno valorize mais a manutenção/recuperação do conceito de sujeito do que a sua crítica (mesmo se não pretende prescindir desse conceito), nem pode ser dado por adquirido que o conceito de «belo» (mesmo se negativo) tenha primazia, na estética adorniana, em detrimento do de «sublime» (note-se, por exemplo, a tese de Welsch, defendida no ensaio «Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen», segundo a qual, pelo contrário, a estética de Adorno estaria centrada implicitamente na noção de sublime). Voltaremos, no epílogo final desta dissertação, à discussão em torno do lugar dos conceitos de «belo» e de «sublime» no contexto da estética adorniana.

desconstrução de Derrida – um paralelo comum, pelo menos, desde os anos 80 – que Menke desdobra, precisando-a, a divisa adorniana segundo a qual a arte é a antítese social da sociedade: ela sê-lo-á – no sentido radical de uma crítica que chega a ser da sociedade, na medida em que o é, primeiramente, das condições da sua inteligibilidade – não apenas no sentido em que a esfera autónoma da arte permanece irreduzível à lógica da indústria cultural, vigente no contexto das sociedades do capitalismo tardio, mas no sentido em que, graças a uma tal autonomia, e no seio do processo da experiência estética, ela se revela subversiva em relação à racionalidade dominante que alicerça a(s) sociedade(s) (pós-)moderna(s).

Portanto, o conceito de negatividade estética, se entendido de um modo mais adequado, permite cumprir uma dupla tarefa: na medida em que reformula a lógica interna da experiência estética, sem a simplificar, permite simultaneamente destacar o potencial de crítica da razão inerente à experiência estética sem lhe impôr uma forma do exterior. O conceito da negatividade estética é a chave de uma compreensão da dupla determinação da arte moderna em Adorno: ela é um discurso autónomo ao lado de outros e, simultaneamente, uma subversão da razão de todos os discursos. A partir do momento em que se compreende a realização da experiência estética como negatividade estética, ela adquire um teor soberano, que não restringe, mas pressupõe a autonomia do estético.²⁴⁸

²⁴⁸ Christoph MENKE, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 12s: «Denn der Begriff der ästhetischen Negativität vermag bei angemessener Fassung eine doppelte Aufgabe zu lösen: Indem er die interne Logik der ästhetischen Erfahrung ohne Verkürzung reformuliert, erlaubt er zugleich, das vernunftkritische Potential der ästhetischen Erfahrung ohne externe Überformung zur Geltung zu bringen. Das Konzept der ästhetischen Negativität ist der Schlüssel zum Verständnis der doppelten Bestimmung der modernen Kunst bei Adorno: Sie ist ein autonomer Diskurs neben anderen und zugleich eine souveräne Subversion der Vernunft aller Diskurse. Wird der Vollzug der ästhetischen Erfahrung als ästhetische Negativität verstanden, so gewinnt sie einen souveränen Gehalt, der die Autonomie des Ästhetischen voraussetzt, nicht beschneidet.» Acrescente-se que, no capítulo intitulado «Der Begriff ästhetischer Negativität», Menke desmonta o que considera serem duas concepções equívocas da negatividade estética: a concepção «crítica» – que atribui à arte uma «função» crítica, que nega a ordem social vigente (na esteira da tradição estética marxista) – e a concepção «purista» – que vê na arte o lugar de uma intensificação da experiência ordinária que a *nega* (na esteira do esteticismo). Se a *Teoria Estética* parece conter traços de ambas, ela acolhe também, segundo Menke, as pedras-de-toque para a sua superação conjunta: «Até que ponto, nestas duas interpretações da negatividade estética, não se ficará aquém da diferença ou da autonomia estéticas? Ao considerar, com esta questão em mente, a *Teoria Estética* de Adorno, a resposta não é imediatamente clara. [...] A relação da *Teoria Estética* com as concepções quer crítica, quer purista da diferença estética parece seguir o movimento de oscilação conhecido, pelo qual Adorno, nos seus textos, torna possível criticar, corrigir e substituir reciprocamente posições insuficientes.» (*Ibid.*, p. 21: «Inwiefern handelt es sich nun bei diesen beiden Auslegungen ästhetischer Negativität um Unterbietungen der ästhetischen Differenz oder Autonomie? Blickt man mit dieser Frage auf Adornos *Ästhetische Theorie*, so ist ihre Antwort zunächst unklar. [...] Das Verhältnis der *Ästhetischen Theorie* zu der kritischen wie der puristischen Auffassung ästhetischer Differenz scheint der bekannten Schaukelbewegung zu folgen, durch die Adornos Texte jeweils defiziente Positionen sich wechselseitig kritisieren, korrigieren und ergänzen lassen.») Contudo, Adorno, precisamente, não se cinge à contraposição de concepções complementarmente insuficientes:

Temos, portanto, que a negatividade da estética adorniana não diz apenas respeito à sua recusa do sistema, à sua dimensão de incompletude, ao carácter – a crer em Jimenez – anatréptico do discurso adorniano, referindo-se também, indelevelmente, àquilo de que se acerca, à negatividade da própria arte, não se limitando, entretanto, a pensá-la – a essa mesma negatividade artística –, em termos formais (como autonomia), mas de modo concreto, insistindo, por contraste, nos seus processos imanentes, na ligação entre criação artística e experiência estética, em cujo desdobramento a negatividade da arte se torna finalmente efectiva.

Muitas das pistas de reflexão deixadas em aberto pela aproximação de Menke ao conceito de negatividade só serão discutidas exaustivamente na Segunda Parte, quando nos debruçarmos sobre o conceito de «carácter enigmático». Para já, saliente-se, por um lado, a amplitude e a complexidade do conceito de negatividade estética, plasmado em *Die Souveränität der Kunst*, a par, por outro lado, da relação entre a negatividade estética e a negatividade do real, a florada, ainda que de modo distinto, por todos estes autores.

Postulado negativo

A arte deixa-se pensar *negativamente*, antes de mais, na medida em que não permanece imune, por mais inalienável que seja a sua autonomia, à *negatividade* do real – de um real marcado por antagonismos e contradições. A arte exhibe os estigmas da *negatividade do real* que a atravessa e de que é, não obstante a sua autonomia, indissociável. No entanto, como vimos já no § 6 do Cap. I, não se limita a reflecti-lo –

«Pois, contra a concepção purista, Adorno recorda o carácter processual da diferença estética e, contra a estética da crítica social, avança o significado do prazer estético. A sua crítica de interpretações insuficientes da negatividade estética, por conseguinte, faz mais do que remeter uns para os outros modelos contrários igualmente insuficientes; simultaneamente, presta-se muito mais a ser compreendida como exposição daquelas condições fundamentais da autonomia estética, que cabe também justamente à estética negativa satisfazer.» (*Ibid.*, p. 22: «Denn gegen die puristische Auffassung erinnert Adorno an die Prozessualität der ästhetischen Differenz, und gegen die gesellschaftskritische Ästhetik führt er die Bedeutung des ästhetischen Vergnügens ins Feld. Seine Kritik defizienter Auslegungen ästhetischer Negativität ist somit mehr als nur ihre Zurückweisung auf der Folie ebenso unzureichender Gegenmodelle; sie läßt sich vielmehr zugleich als Exposition derjenigen Grundbedingungen ästhetischer Autonomie verstehen, denen auch und gerade die Negativitätsästhetik zu genügen hat.») É na senda desta outra concepção de negatividade estética, para cuja formulação contribuirá grandemente o paralelo com a desconstrução de Derrida, que se articula a argumentação de Menke nesta obra.

daí falar-se numa *negatividade da arte*; pelo contrário, opõe-se-lhe onde mais parecia poder simplesmente escapar-lhe: na imanência dos seus próprios processos, onde a forma acolhe esses elementos empíricos e os transforma.

A forma comporta-se como um íman que ordena os elementos do mundo empírico de um modo que os afasta da relação com a sua existência extra-estética, e só assim eles podem apoderar-se da essência extra-estética. [...] Social na arte é o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta. O seu gesto histórico repele a realidade empírica, de que as obras de arte, enquanto coisas, são, no entanto, uma parte. Na medida em que uma função social das obras de arte é predicável, esta reside na sua “ausência de função” [*Funktionslosigkeit*].²⁴⁹

Como veremos, o «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*) das obras de arte é nelas um índice disso mesmo: ele consiste na transgressão estética do real e das suas condições. Se uma tal transgressão é aparente ou não e de que forma o é importará ainda discutir (nomeadamente no Cap. III). Note-se que, aparente ou não, a *verdade* da arte ou, para falar com rigor, o «teor de verdade» de obras de arte – cuja força, declinável somente no singular, interessa a Adorno explorar –, permanece, numa primeira abordagem, indissociável do conceito de negatividade.

Para Adorno, a matriz da estética não pode deixar de ser negativa, quando a compleição da própria arte o é – quer dizer, intempestiva, crítica, transgressora, violenta, perturbadora, esquiva, intersticial, resistente, enigmática.

Dilemas

Declarar, num tom enfático, liminar, quase apodíctico, que a matriz da arte é negativa e que, assim sendo, a da estética também o é (ou deve sê-lo) presta-se necessariamente ao contraditório. A discussão acerca da prevalência do conceito de «negatividade» na estética adorniana permanece, além disso, em aberto. Tanto quer

²⁴⁹ *ÄT*, pp. 336s: «Form wirkt als Magnet, der die Elemente aus der Empirie in einer Weise ordnet, die sie dem Zusammenhang ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet, und nur dadurch mögen sie der außerästhetischen Essenz mächtig werden. [...] Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme. Ihr geschichtlicher Gestus stößt die empirische Realität von sich ab, deren Teil doch die Kunstwerke als Dinge sind. Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit.»

dizer que, sendo legítimo defender a pertinência de um enquadramento negativo da estética, há que superar a impressão de insuficiência suscitada pela mera proclamação de uma «estética negativa», o que, no caso da de Adorno, implicará a passagem à tantas vezes anunciada imersão em obras de arte singulares. Só nela uma tal ênfase adquirirá espessura; só nela, simultaneamente, se subtilizará a vigência aparentemente restritiva do conceito de negatividade. Estes dois momentos são indissociáveis. Por outras palavras, a negatividade e a concretude da estética de Adorno são exigências inseparáveis uma da outra. Na próxima secção, em que mergulharemos nos ensaios dedicados por Adorno às obras de Kafka e de Hölderlin, esperamos, mais do que demonstrar, tornar palpável a imbricação entre estas duas exigências. A oportunidade desta remissão para os «périplos» que se seguirão na secção B deste Cap. II, não nos exime, no entanto, de discutir os problemas decorrentes da postulação de uma «estética negativa».

Ora, a já referida insuficiência de uma mera proclamação da negatividade da arte e da estética dá ensejo à seguinte sequência de perguntas. O seu tom é céptico: *no fim de contas, numa estética negativa, independentemente do que esta declara acerca de si própria, não estará em causa prescrever o carácter negativo e a dimensão crítica da arte (aquilo que, explorado em cada obra de arte singular, constituiria o seu «teor de verdade»)? Ou seja, não se pressuporá, de forma não menos dogmática do que em Kant ou Hegel – assim poderiam falar os detractores de Adorno, empenhados numa «redução ao absurdo» do seu pensamento –, que a arte deve ser crítica? «Negativa», «crítica», «veraz» não serão termos empregues para expressar o que a arte deve ser segundo o filósofo da Dialéctica Negativa? E, se for assim, não determinará Adorno a arte também a priori, cedendo ao que rejeita na tradição estética: a sua tendência projectiva, a absorção da arte por um sistema filosófico? Nesse sentido, pelo menos de um ponto de vista formal, o que permitiria distinguir a positividade da filosofia da arte hegeliana da negatividade da estética adorniana? Não acabariam ambas, ainda que em sentidos opostos, por determinar filosófica e abstractamente a arte? Por fim, não se empobrecerá a arte e a sua experiência com uma tal determinação negativa da arte? O que distinguiria, afinal, a arte da filosofia se, no pensamento adorniano, ambas se determinam pela negatividade?*

Convém responder a esta sequência abrupta de perguntas, distinguindo *pari passu* os diferentes problemas que a atravessam. Permita-se-nos, à partida, confessar

que não será sem sermos intermitentemente assaltados por um sentimento de impaciência que nos deteremos na discussão de dualismos, em esclarecimentos terminológicos, na dissolução de equívocos – tarefas indispensáveis à precisão com que pretendemos responder a todas estas hipotéticas questões. Dediquemos-lhes, pois, os «exercícios» das próximas páginas, não tanto como quem tira uma pedra do sapato, mas como quem esvazia os bolsos de papelada, bilhetes, trocos..., antes de partir para um passeio; à presente secção, seguir-se-ão, com efeito, dois périplos.

Ser vs dever ser

Não, para Adorno não se trata de determinar prescritivamente o que a arte *deve ser*, mas de se acerrar do que ela *é*. No singular. Trata-se de prolongar a experiência de obras de arte, de ampliar-lhe as consequências, de prodigalizar-lhe a fecundidade. Ecoar, também, a sua força: um abalo súbito, um apelo inadiável, uma esperança a que não se resiste, uma alegria de que não se reconhece a razão. Na filosofia de Adorno, não está definitivamente em causa uma estética de carácter normativo.

Contudo, a formulação inicial do parágrafo anterior está longe de ser evidente e cumpre expor as suas dificuldades. Estaria em causa saber o que a arte *é*, em detrimento de saber o que *deve ser*. Uma tal formulação, além de ser demasiado rígida, pode revelar-se equívoca. O seu emprego procura afastar a possibilidade de uma compreensão normativa da estética de Adorno. Mas eis que – com alguma má fé –, o acento no «é» poderia conduzir a uma interpretação essencialista, da qual – é quase escusado lembrar – Adorno se afasta diametralmente, como aqui não é despidendo recordar, ao afirmar que a arte «não é o que desde sempre teve de ser, mas aquilo em que se tornou»²⁵⁰. Para Adorno, as tentativas de definir a arte mediante as perguntas pela essência e pela origem (a alegada «proveniência da essência») são igualmente fúteis.

²⁵⁰ *ÄT*, p. 522: «Sie [die Kunst] ist nicht, was sie von je soll gewesen sein, sondern was sie geworden ist.»

A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se altera historicamente; fecha-se à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se o que acontece em primeiro lugar [*das Erste*] fosse uma camada primordial [*Grundschrift*], sobre a qual tudo que se segue se erguesse e desmoronasse, logo que aquela é abalada.²⁵¹

Todavia, a equívocidade do acento no «é» – em detrimento do «deve» – não é apenas apropriável de modo *dogmático*, por uma leitura essencialista, mas também de forma *relativista* por uma outra que substituísse a «prescrição» (que se rejeita no «deve ser»), por uma «descrição» (que se justificaria pelo «é»).

Como facilmente se discerne, abandonar o dogmatismo da prescrição não implica abraçar o relativismo da descrição. Nem um nem outro caracterizam o modelo estético proposto por Adorno que permanece alérgico às duas interpretações equívocas da substituição do «deve» pelo «é»: (1) a hipóstase da ideia abstracta de arte (que caberia definir), e (2) a fetichização da realidade empírica da experiência estética (que importaria descrever). No primeiro caso, o «é» referir-se-ia à universalidade objectiva da arte; no segundo, caracterizaria a particularidade subjectiva da experiência estética²⁵².

No primeiro caso, revela-se o carácter tendencialmente abstracto das estéticas tradicionais (que nem sempre corresponde ao que proclamam a seu próprio respeito) em que Adorno suspeita a *arrogância* improdutiva de um «apriorismo» filosófico sistemático²⁵³; no segundo caso, dir-se-ia que a fenomenologia – que, segundo Adorno, «fracassa no pressuposto da ausência de pressupostos»²⁵⁴ –, converge com as tendências positivistas (acolhidas, entretanto, pela chamada filosofia analítica) e a *modéstia* de ambas – o seu recuo perante as ambições metafísicas da especulação filosófica – revela a sua face conformista.

²⁵¹ *ÄT*, p. 11: «Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt sich der Definition. Nicht ist ihr Wesen aus ihrem Ursprung deduzibel, so als wäre das Erste eine Grundschrift, auf der alles Folgende aufbaute und ein stürzte, sobald sie erschüttert ist.»

²⁵² De passagem, diga-se que a resistência de Adorno à mera «descrição» de modo nenhum leva a que se menorize a importância de um acompanhamento minucioso do processo que cada obra constitui e de cujo desdobramento a experiência estética é efectivamente o palco. Aliás, o carácter amiúde técnico/analítico dos seus ensaios desmente por completo a suspeita de que a recusa da descrição se traduzisse num déficit de atenção à dimensão processual das obras de arte.

²⁵³ Cf., a este propósito, os §§ 3-5 do Cap. I.

²⁵⁴ *ÄT*, p. 522: «[Phänomenologie der Kunst] scheitert an der Voraussetzung von Voraussetzungslosigkeit.»

Universal vs particular

Num contexto mais geral, este impasse entre «prescrição» e «descrição» é remissível para um dilema – embora não coincida com ele – no qual se opõem o universalismo abstracto dos sistemas estéticos filosóficos e o particularismo nominalista de outras abordagens estéticas, empenhadas em partir da análise de obras de arte e atendo-se a esta. De acordo com esta segunda tendência, de que Adorno se demarca, embora com ela partilhe a crítica ao idealismo estético – como já referimos no § 5 do Cap. I –, a «qualidade» das obras de arte, quando (e se) a questão se apresenta, tende a ser aferida mediante critérios estritamente técnicos, de tal forma que o abandono dos «géneros» – recusados como superstição dogmática – se salda no isolamento dos particulares na sua esfera restrita. Todo o esforço adorniano consiste em abandonar a arrogância do universalismo, sem ceder ao conformismo que julga decorrer da posição nominalista. Para Adorno, «a disjunção terminante entre nominalismo e universalismo não serve»²⁵⁵, assim como é inapropriada a alternativa entre indução e dedução²⁵⁶.

Ou seja, como vimos, Adorno proclama a primazia da singularidade da obra de arte. Rejeita, portanto, o carácter abstracto das estéticas tradicionais. Desta forma, enquanto tendência, o nominalismo (de Croce), que já Benjamin criticara²⁵⁷, é visto por Adorno como uma tentativa de escapar ao *apriorismo* dogmático das estéticas

²⁵⁵ *ÄT*, p. 299: «Die bündige Disjunktion von Nominalismus und Universalismus gilt nicht.»

²⁵⁶ Aliás, toda a produção ensaística que levou a cabo a partir de obras de arte concretas – sobretudo literárias e musicais, como se sabe – confirma a rejeição da alternativa entre dedução e indução que Adorno considera inerente, em «Der Essay als Form», à pesquisa ensaística: «Visto que a ordem sem falhas dos conceitos não equivale à do ente, [o ensaio] não visa uma construção fechada, dedutiva ou indutiva.» (*NzL*, p. 17: «Weil die lückenlose Ordnung der Begriffe nicht eins ist mit dem Seienden, zielt er nicht auf geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau.»)

²⁵⁷ Cf. Walter BENJAMIN, *Origem do Drama Trágico Alemão*, *op. cit.*, pp. 30s: «Pois se é certo que uma seriação de obras de arte com vista a detectar o seu elemento comum está condenada ao fracasso se não tratar de colecções histórica ou estilisticamente paradigmáticas, mas do que lhes é essencial, não menos certo que a filosofia da arte não pode prescindir das suas ideias mais ricas, como as de trágico ou do cómico. Porque estas ideias não são a quintessência de um conjunto de regras, mas antes figuras que, na sua densidade e no seu grau de realidade, são equivalentes a qualquer drama singular, não sendo com ele comensuráveis. [...] Uma obra importante, ou funda o género ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas.»; *GS* 1, 1, pp. 224s: «Denn so ersichtlich eine Aufreihung von Kunstwerken, die es aufs Gemeinsame abstellt, ein müßiges Unternehmen ist, wo es sich nicht um historische oder stilistische Beispielsammlungen, sondern um deren Wesentliches handelt, so undenkbar bleibt, daß die Kunstphilosophie ihrer reichsten Ideen wie der des Tragischen oder des Komischen je sich entäußere. Denn das sind nicht Inbegriffe von Regeln, nein, selber einem jeden Drama an Dichtigkeit und an Realität zumindest ebenbürtige Gebilde, die gar nicht ihm kommensurabel sind. [...] Ein bedeutendes Werk – entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den vollkommenen vereinigt sich beides.»

idealistas que, radicalizando-se – e é neste sentido que se torna criticável –, se aproximaria do positivismo censurado por Adorno. A recusa legítima da universalidade abstracta do idealismo conduziria à fetichização positivista, não menos abstracta, do particular: o nominalismo isola a obra de arte de tudo o resto, ora para analisá-la, ora para avaliá-la; ameaça, assim, torná-la irrelevante:

Se há muito que não serve o recurso à universalidade pré-dada dos géneros, o radicalmente particular abeira-se da contingência e da indiferença absoluta, e nenhum elemento intermédio [*Mittleres*] providencia o equilíbrio.²⁵⁸

Sejamos precisos. Adorno concorda com a ideia de que a obra de arte deve ser julgada em função de si mesma. Isto, aliás, decorre de tudo o que se disse acerca do conceito romântico de crítica de arte, cuja importância para Adorno temos vindo a destacar. Mas a tensão que liga a obra de arte ao que existe para lá dela – na arte e fora dela – não pode ser ignorada, assim como é imprescindível dar-se conta de que uma tal tensão, entre o que é e o que a ultrapassa, é imanente à própria obra de arte²⁵⁹.

A concentração nominalista no particular concorda com uma concepção descritiva da estética. Por fim – tal é o «não dito» de que Adorno as considera suspeitas –, ambas convergem no facto de serem propícias ao relativismo (que não é outra coisa senão a proclamação tácita da irrelevância da obra de arte): o nominalismo porque, ao isolar a obra de arte particular, não tem como avaliar a obra de arte senão através de critérios técnicos *ad hoc*; a descrição estética porque, ao centrar-se exclusivamente na recepção, transforma a avaliação estética num interdito. Relativa, em exclusivo, a si mesma ou a quem com ela se confronta, a obra de arte ver-se-ia condenada à irrelevância.

²⁵⁸ *ÄT*, p. 301: «Hilft längst der Rekurs aufs vorgegebene Allgemeine der Gattungen nicht mehr, so nähert sich das radikal Besondere dem Rand von Kontingenz und absoluter Gleichgültigkeit, und kein Mittleres besorgt den Ausgleich.»

²⁵⁹ Neste sentido, imergir no particular não se confunde com uma enumeração positivista das suas características. Esta distinção é particularmente sensível no âmbito da reflexão musicológica e da crítica musical, sendo certo que, para Adorno, se, por um lado, é imprescindível partir de uma análise técnica, por outro lado, não deixará de ser insuficiente ater-se a esta de modo positivista, ignorando a dimensão histórica e social do material elaborado. Sobre este assunto, de que nos ocupámos já ao tratar do conceito de «mediação» no § 6 do Cap. I, leia-se Max PADDISON, «Immanent Critique or Musical Stocktaking?», in Nigel GIBSON e Andrew RUBIN (eds.), *Adorno: A Critical Reader*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002, pp. 209-233.

Toda a estética de Adorno se move contra este estado de coisas. Aliás, pensar o «teor de verdade» nas obras de arte é um momento decisivo na concretização desse esforço. Pois, um tal «teor de verdade» não é pensável senão detectando – para o que é imprescindível permanecer sensível a esse «universal concreto» a que nos referimos já no capítulo anterior – o que simultaneamente transcende e impregna social e historicamente a obra de arte que, permanecendo irreduzível à sociedade e à história, não pode deixar de – mas, pelo contrário, exige – ser pensada como «antítese social da sociedade» ou «escrita inconsciente da história». Tudo isto, naturalmente, resiste à anulação relativista da arte e ao cinismo que condena *a priori*, como superstição, a palavra «verdade» – um cinismo em que se solidarizam a fruição do esteta e o zelo do analista.

Em suma, se é verdade que Adorno desenvolve uma crítica radical da abstracção que caracteriza as estéticas normativas e apriorísticas (nunca se trata de dizer, de antemão, o que as obras de arte *devem* ser, ou, *a priori*, o que a arte *é*), também é verdade que o autor da *Teoria Estética*, permanecendo simultânea e contundentemente crítico do relativismo, não abandona, muito pelo contrário, o problema da «avaliação estética».

Kritik der Kunst / Ideologiekritik

No que concerne aos problemas relativos à avaliação estética, as noções de «gosto» e de «juízo» não se afiguram a Adorno – vimo-lo já nos §§ 3-5 do Cap. I –, tão frutíferas como o seria o conceito romântico de crítica de arte (mesmo que, em geral, aqueles e este conceitos não sejam incompatíveis). Este aspecto é aqui particularmente entendível, uma vez que se pode surpreender a conotação empirista e normativa, respectivamente, das noções de «gosto» e de «juízo»²⁶⁰. Já o conceito de «crítica», tal como fora desenvolvido pelos primeiros românticos e foi reintroduzido por Benjamin, precavendo-se de antemão contra o subjectivismo e o carácter normativo que, eventualmente, as noções de «gosto» e de «juízo» arrastariam – dois

²⁶⁰ Dado que mencionamos dois conceitos centrais para Kant («gosto» e «juízo»), convém sublinhar que, contudo, não é a filosofia de Kant que temos em vista no que se segue. Esta, na verdade, como vimos detalhadamente no § 3 do Cap. I, não é nem empirista, nem normativa uma vez que, por um lado, recusa o «interesse» e que, por outro lado, concebe reflexivamente a universalidade e a necessidade do «juízo de gosto».

conceitos que, como vimos no § 5 do Cap. I, tornavam a noção de «belo» obsoleta para os primeiros românticos – parece apontar para uma avaliação imanente das obras de arte, esquivando-se assim, sem deixar de se cumprir enquanto crítica, à exterioridade do juízo e à imediatez do gosto. De modo radicalmente crítico – nunca abandonando, portanto, o problema da avaliação estética –, pensar uma obra de arte filosoficamente consistiria, para Adorno, em desdobrar positivamente o seu «teor de verdade» negativo.

Posto isto, não podemos silenciar certas dificuldades com que se deparará o leitor de Adorno considerando, na sua filosofia, o problema da «avaliação estética». Com efeito, Adorno não se limita a desdobrar *criticamente* o teor de verdade de obras de arte. Ou melhor, isso acontece em alguns – muitos e, por certo, decisivos –, mas não em todos os textos que dedicou a problemáticas estéticas. Em muito do que escreveu, nomeadamente em torno da crítica às indústrias culturais, trata-se, pelo contrário, de *criticar* certas obras justamente pelo que nelas não é verdadeiro...

Este problema, como tentaremos tornar claro, diz respeito a mais um dilema. Para dar conta dele e, antes de mais, para torná-lo inteligível, é necessário distinguir duas formas de conceber e praticar a crítica: a primeira, relativa ao desdobramento filosófico do «teor de verdade» de obras de arte – aquela que, sendo central para Adorno e decisiva nesta tese, temos vindo a acentuar – diz respeito à noção de «crítica de arte» (*Kritik der Kunst*); a segunda, tendo que ver com a crítica (aqui, sim, no sentido de censura), de obras de arte, no que toca tanto aos seus traços ideológicos e/ou autoritários, como às suas inconsistências artísticas – críticas inseparáveis uma da outra, uma vez que, para Adorno, as primeiras se reflectem nas segundas e estas se repercutem naquelas –, diz respeito à «crítica da ideologia» (*Ideologiekritik*).

O dilema com que assim nos deparamos é inevitável por duas razões: em primeiro lugar, porque o ensaísmo crítico de Adorno – considerando, note-se, a totalidade da sua obra, que integra investigações de carácter filosófico e estético, mas também de cariz sociológico – inscreve-se, também, na tradição da «crítica da ideologia»; em segundo lugar, visto que muito do que Adorno escreveu neste mesmo âmbito não toma apenas como objecto fenómenos sociais alheios ao campo da arte – como a astrologia, o positivismo científico, os fenómenos mais gerais da indústria cultural, entre outros temas – mas abarca, também, a esfera da arte. Tratar-se-ia, então, de criticar obras de arte nos termos da «crítica da ideologia»...?

O dilema toma, assim, o aspecto de uma antinomia. E esta tornaria a estética adorniana suspeita de incorrer numa contradição. Ou seja – poderia perguntar-se –, como criticar/censurar – no sentido da *Ideologiekritik* – obras de arte pelo seu pretenso carácter ideológico, sem comprometer o princípio de imanência (e a «primazia do objecto») que prevalecia nos termos de uma *Kritik der Kunst*?

Antes de procurar resolver esta antinomia, é preciso abandonar uma apresentação da «crítica da ideologia» e da «crítica de arte» em que estas surgem como se de campos totalmente heterogêneos se tratasse. Na verdade, como veremos, mesmo se é possível distinguir a especificidade dos seus gestos, eles revelar-se-ão, por fim, articuláveis.

Que uma fronteira estanque entre os dois âmbitos não seja delineável, deixa-o entrever Adorno, por exemplo, em duas passagens do seu «Essay als Form» onde, poucas páginas após remeter para a «concepção romântica do fragmento como uma obra [*Gebilde*] não completa, mas que progride no infinito através da auto-reflexão»²⁶¹, esclarece que o ensaio «é, tendo-o sido desde o início, a forma crítica *par excellence*; e até crítica da ideologia [*Ideologiekritik*], enquanto crítica imanente de obras [*Gebilde*] espirituais, como confronto entre aquilo que são e o seu conceito»²⁶², ou, num outro comentário de «Rede über Lyrik und Gesellschaft», onde afirma que «a grandeza das obras de arte reside simplesmente em fazerem falar o que a ideologia cala»²⁶³. Uma colectânea de ensaios como *Prismen* – para dar apenas um exemplo concreto –, mostra claramente como o estabelecimento de uma tal fronteira seria fútil.

Ao aproximar-se de um objecto artístico – mas não só –, Adorno circunda-o (a complexidade é, desde o início, o *medium* de uma tal aproximação); considera-o em relação a outros; pode tomar em consideração o autor, a constelação das suas afinidades, até certas dimensões da sua vida; nunca, porém, reduz a obra à intenção explícita de quem a realizou; considera a obra a partir de si mesma; imerge nela, ora conceptualmente, ora em termos que se aproximam da «fisiologia da arte» de que

²⁶¹ «Der Essay als Form», *NzL*, p. 24: «[Die] romantische Konzeption des Fragments als eines nicht vollständigen sondern durch Selbstreflexion ins Unendliche weiterschreitenden Gebildes [...]»

²⁶² *Ibid.*, p. 27: «Er [der Essay] ist, was er von Beginn war, die kritische Form *par excellence*; und zwar, als immanente Kritik geistiger Gebilde, als Konfrontation dessen, was sie sind, mit ihrem Begriff, Ideologiekritik.»

²⁶³ «Rede über Lyrik und Gesellschaft», *NzL*, p. 51: «Kunstwerke jedoch haben ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt.»

falara Nietzsche (como veremos no «Périplo de Kafka»); pensa, percorre, tacteia; eventualmente, abandona-se-lhe; permanece, em todo o caso, atento; aponta para o que nela, por hipótese, se revela um cliché, uma mera opinião, um reflexo ideológico; explora, noutros casos, o que nela se revela intempestivo, crítico, transgressor, o que nela rompe o cliché, a opinião, a ideologia; por vezes, hesita... A hesitação, em muitos dos ensaios de Adorno, é palpável; ela decorre de o contacto com aquilo que neles se aborda se fazer sem um método fixo *a priori* (a ela se deve também, em parte, a famigerada dificuldade dos seus textos), mas com rigor e minúcia, ou seja, paradoxalmente, «metodicamente sem método» (*methodisch unmethodisch*)²⁶⁴.

Em todo o caso, se é verdade, por um lado, que nos ensaios *críticos* que Adorno dedicou a artistas da sua eleição, o *desdobramento crítico* do «teor de verdade» permanece inseparável da explicitação de como nessas obras se transgride o tecido ideológico da indústria cultural, por outro lado, existem outros ensaios críticos em que o tom céptico prevalece e a *desmontagem crítica* da ideologia toma a dianteira...

Ou seja, mesmo que a fronteira entre «crítica de arte» e «crítica da ideologia» não seja determinável e existam, certamente, numerosos e fecundos casos de hibridez, não deixa de ser claro que o gesto da primeira difere do da segunda: o primeiro – o do desdobramento crítico – visa o «teor de verdade» *na arte*; o segundo – o da desmontagem crítica – a não-verdade *na sociedade*. Sublinhe-se, portanto, que é sobretudo o gesto da «crítica de arte» e não o da «crítica da ideologia» que a presente tese, explorando a estética adorniana, procura destacar. Isto, contudo, não resolve o problema com que nos deparámos.

Quer dizer, se, apesar de ser fútil o estabelecimento de uma fronteira entre «crítica da ideologia» e «crítica de arte», os seus respectivos gestos se distinguem, então, o dilema a que nos referimos acima mantém-se. Recordemos a questão em que este dilema se cristalizava e assumia o aspecto de uma antinomia: como criticar/censurar – no sentido da *Ideologiekritik* – objectos artísticos – ou, simplesmente, aspectos desses objectos artísticos – pelo seu carácter integral ou parcialmente ideológico, sem comprometer o princípio de imanência que prevalecia

²⁶⁴ «Der Essay als Form», *NzL*, p. 21.

nos termos de uma *Kritik der Kunst*? Por outras palavras, como censurar, estando impedido de censurar...?

Antes de procurar desatar o nó desta aparente antinomia, traduzamos a posição do problema nos termos de uma solução hipotética em que a «crítica da ideologia» seria integrada na «crítica de arte»: a possibilidade de criticar arte – no sentido da «crítica da ideologia» –, não pressupondo uma «norma» a que as obras de arte se devessem conformar ou que justificasse a sua censura, recorreria, talvez, a uma «ideia» de arte (avessa à ideologia), aquém da qual, em todo o caso, certos objectos artísticos poderiam quedar-se.

Como vimos já no § 5 do Cap. I, o conceito romântico de «crítica de arte» – avesso, em simultâneo, à censura e ao relativismo e, neste sentido, desprezando silenciosamente o «ruim» e, *a fortiori*, o ideológico – manifesta-se favorável à emergência de uma «ideia» de arte. Admitindo a existência de uma «ideia» de arte na estética adorniana – mesmo que a título de hipótese e impondo-se sempre a partir da experiência e da crítica de obras de arte concretas –, pareceria que essa «ideia», das duas uma, ou inferioriza todas as que permanecem aquém dessa ideia, ou exclui-as pura e simplesmente. Ou seja, perante uma tal «ideia», das duas uma, ou se estabeleceria uma hierarquia entre as obras de arte; ou se postularia a possibilidade de dizer «isto não é uma obra de arte».

Exposta nestes termos – na lógica de uma alternativa cerrada que nem na persuasiva versão kierkegaardiana pôde seduzir Adorno –, a hipótese de uma «ideia» de arte é embaraçosa para quem a postula, antes de o ser para eventuais obras de arte «inferiores». Faria sentido falar de obras de arte que não cumprem a noção de arte? Faria sentido falar em obras de arte inferiores e superiores em termos hierárquicos? Adorno não deixa margem para dúvidas a este respeito e rejeita por completo uma tal hierarquização do campo artístico:

Obras de arte falhadas não o são; sendo valores de aproximação estranhos à arte, o mediano é já mau. [...] Mas, enquanto negação do mau universal da norma, a arte não tolera obras [*Gebilde*] normais e, assim sendo, também não tolera as medianas, quer as que correspondem à norma, quer as que encontram a sua importância [*Stellenwert*] consoante a sua distância em relação àquela. As obras de arte não são escalonáveis; a sua igualdade em

relação a si próprias [*Sichselbstgleichheit*] escarnece da dimensão de um mais ou menos.²⁶⁵

Mas, se não é assim, se – como Adorno defende, afirmando ser absurdo alinhar as obras de arte como objectos cujo valor fosse passível de aferição quantitativa – se, portanto, em cada *obra de arte*, não pode senão estar em causa *arte*, seria então possível dizer – pergunta-se agora –, «isto não é uma obra de arte»? Aparentemente, sim. Diz-nos Adorno, enfaticamente, que obras de arte falhadas não o são. E, na mesma ordem de ideias, falar de obras de arte ideológicas seria simplesmente contraditório.

Mas significa isto que se possa dizer «isto não é uma obra de arte»? Recordemos o óbvio. Muitas coisas – muitos objectos empíricos espalhados pelo mundo – não são obras de arte... Isto é evidente. Ou seja, só faz sentido perguntar se se pode ou não – ou melhor, se é pertinente ou não – afirmar «isto não é uma obra de arte» e, eventualmente, manifestar cepticismo perante a forma legalista de tratar a questão da avaliação estética que o emprego de uma tal expressão manifesta, num contexto em que seja espectável estar-se perante uma obra de arte. Assim sendo, se, por um lado, Adorno considera que decorre de um conceito enfático de arte que uma obra de arte, ou o é integralmente, ou não chega a sê-lo, por outro lado, o «juízo» crítico pelo qual, eventualmente, se denunciam traços ideológicos de uma obra de arte – o gesto afim à «crítica da ideologia» – nunca é, para Adorno, imediato.

A possibilidade de um juízo crítico – mesmo no sentido de uma «crítica da ideologia» que envereda pelo campo da arte – nunca é imediato. Este ponto é decisivo. Nada se substitui, na crítica, à experiência estética de que aquela crítica – num ou noutro sentido – é um momento. Trata-se de um processo; de um processo imanente em que *desdobramento crítico* e *desmontagem crítica* se entrelaçam, mas cujos resultados nunca podem ser dados como definitivos.

A crítica não se acrescenta exteriormente à experiência estética, mas é-lhe imanente. Captar uma obra de arte como compleição de verdade, toma-a

²⁶⁵ *ÄT*, p. 280: «Mißlungene Kunstwerke sind keine, Approximationswerte der Kunst fremd, das Mittlere ist schon das Schlechte. [...] Aber als Negation des schlecht Allgemeinen der Norm läßt Kunst normale Gebilde nicht zu und darum auch nicht mittlere, die sei es der Norm entsprechen, sei es ihren Stellenwert je nach ihrem Abstand von jener finden. Kunstwerke sind nicht zu skalieren; ihre Sichselbstgleichheit spottet der Dimension eines Mehr oder Weniger.»

em relação à sua “inverdade” [*Unwahrheit*], pois não existe nenhuma que não participe no “não-verdadeiro” [*Unwahren*] fora dela [...].²⁶⁶

Assim sendo, não se pode afirmar, à partida, imediatamente, de modo apodíctico: «isto não é uma obra de arte». Aliás, a insistência na questão de saber se este ou aquele objecto artístico é ou não é uma obra de arte, além de relevar, na maioria dos contextos em que é empregue ou onde se procura justificar o seu emprego, de uma considerável falta de familiaridade com o mundo da arte, é, sobretudo, uma má forma de abordar a questão filosoficamente – ainda que agrade ao espírito de catalogação que tantas vezes se faz passar por rigor filosófico.

É, portanto, legítimo avançar que Adorno, ainda que não tenha considerado a questão exactamente nos termos em que aqui a discutimos, manifestaria a máxima reserva em relação a uma pesquisa estética ancorada na pergunta sobre se este ou aquele objecto artístico é ou não é uma obra de arte e, portanto, resistiria ao emprego indiscriminado da expressão «isto não é arte». Sobretudo, porque – sendo este o cerne da questão – nunca, nem a montante, nem a jusante de uma qualquer investigação, se pode dar por garantida a captação do que numa obra de arte faz dela uma obra de arte, assim como não se pode, nas mesmas circunstâncias, dar por adquirida a certeza de que, pelo contrário, não é uma obra de arte...

*

Aprofundemos o problema. Partamos do pressuposto de que se trata de uma obra de arte. Esta prolonga-se, dá-se, acontece na experiência estética, de que a crítica é um momento; sendo que ambas, relativas a quem com ela se confronta, constituem ainda um desdobramento do que a obra de arte é. Se assim *acontece*, trata-se de arte. Mas esta afirmação não é reversível: se *não acontece*, não quer dizer que não se trate de arte: não se pode dizer, definitivamente, «isto não é uma obra de arte». Se a arte acontece, é porque algo se inflama no contacto entre ela e quem dela se aproxima. Mas isto pode não acontecer, sem que se possa por isso dizer: «isto não é arte»...

²⁶⁶ *ÄT*, p. 515: «Kritik tritt nicht äußerlich zur ästhetischen Erfahrung hinzu sondern ist ihr immanent. Ein Kunstwerk als Komplexion von Wahrheit begreifen, bringt es in Relation zu seiner Unwahrheit, denn keines ist, das nicht teilhätte an dem Unwahren außer ihm [...].»

Nalguns casos, o facto de uma obra de arte não *acontecer* pode ser explicado de modo empírico: ou pelas limitações do espectador (limitações que serão sempre circunstanciais, nunca constitutivas) ou, simplesmente, pelo carácter inapropriado da situação em que decorre a experiência estética. Mas a questão é mais complexa, sendo necessário introduzir um segundo plano para compreender por que motivo não faz sentido afirmar «isto não é uma obra de arte». Com efeito, pode dar-se o caso de uma obra de arte *não poder ainda* acontecer. A objectividade da obra de arte, segundo Adorno, possui uma existência indelevelmente histórica. Não é apenas a recepção da obra de arte que é histórica; a própria obra de arte é histórica enquanto se movem os estratos que nela participam. O devir histórico da obra de arte, porém, pode manifestar-se, ao longo da história, na permanente renovação da experiência estética e na sua cristalização crítica. Segundo a concepção adorniana, com efeito, «as obras terminadas somente se tornam no que são porque o seu ser é um devir [*Werden*]; elas são assim remetidas para formas em que um tal processo se cristaliza: a interpretação, o comentário, a crítica»²⁶⁷.

Se o devir das obras de arte permanece em aberto, é sempre prematuro dizer «isto não é uma obra de arte». Da extrema complexidade deste devir é a obra de Wagner – e o modo como Adorno a pensou ao longo de décadas – um exemplo paradigmático. Como é óbvio, Adorno nunca formulou o problema subjacente ao «caso Wagner» nos termos de uma pergunta sobre se as óperas do compositor são ou não obras de arte; contudo, o modo como interrogou o seu carácter ideológico – interrogação, cujos resultados se revelaram mutáveis – torna a explicitação do ponto de vista de Adorno sobre Wagner pertinente neste contexto. Decisiva é, pois, a circunstância de que a própria possibilidade de pensar o «teor de verdade» da obra wagneriana só historicamente se manifestou. A trajectória da abordagem adorniana à obra de Wagner, da monografia *Versuch über Wagner* ao ensaio «Wagners Aktualität», revela isso mesmo. É deste último ensaio que citamos uma passagem:

O que se altera em Wagner não é meramente o seu efeito, mas a própria obra em si. É isto que fundamenta a actualidade, e não nenhum triunfo póstumo, à segunda volta [...]. Enquanto são algo espiritual [*Geistiges*], as obras de arte não são em si algo acabado [*Fertiges*]. Formam um campo de

²⁶⁷ *ÄT*, p. 289: «Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik.»

tensões [*Spannungsfeld*] de todas as intenções e forças possíveis, das tendências internas e das que lhes resistem, de elementos conseguidos e, necessariamente, de outros fracassados. Objectivamente, desprendem-se constantemente delas novas camadas, que sobressaem; outras tornam-se indiferentes e morrem. A verdadeira relação com uma obra de arte reside menos, como se costuma dizer, em adaptar-se a uma nova situação, do que em decifrar na própria obra aquilo a que se reage historicamente de outro modo. A posição da consciência em relação a Wagner, que eu sinto como sendo a minha, sempre que me deparo com ele, e que não é simplesmente a minha, pode ser denominada ambivalente, mais até do que a anterior [Adorno refere-se a *Versuch über Wagner*], um oscilar [*Pendeln*] entre ser-atraído [*Angezogensein*] e ser-repelido [*Abgestoßenwerden*]. Esta posição remete, na verdade, para o carácter de Janus da própria coisa. Seguramente toda a obra significativa exhibe algo semelhante; Wagner, muito especialmente.²⁶⁸

Neste contexto, considerar esta passagem revela-se oportuno²⁶⁹ pelo facto de nela se apontar de modo paradigmático para o carácter processual da crítica – exigido, antes de mais, pelo devir histórico da própria obra de Wagner – e, em particular, por nela se tornar manifesta a oscilação – inevitável no caso de Wagner e nunca definitivamente solucionável – entre os gestos da *desmontagem* e do *desdobramento* críticos, subjacentes à *Ideologiekritik* e à *Kritik der Kunst*²⁷⁰.

²⁶⁸ «Wagners Aktualität» (*GS* 16), p. 546: «Was indessen sich an Wagner veränderte, ist nicht bloß seine Wirkung, sondern das Werk selber, an sich. Das begründet die Aktualität; kein posthumer, zweiter Triumph [...]. Kunstwerke als ein Geistiges sind nichts in sich Fertiges. Sie bilden ein Spannungsfeld aller möglichen Intentionen und Kräfte, von inwendigen Tendenzen und ihnen Widerstrebendem, von Gelingen und notwendigem Mißlingen. Objektiv lösen aus ihnen immer neue Schichten sich ab, treten hervor; andere werden gleichgültig und sterben. Das wahre Verhältnis zu einem Kunstwerk ist nicht sowohl, daß man es, wie man so sagt, einer neuen Situation anpaßt, als daß man, worauf man geschichtlich anders reagiert, im Werk selbst entziffert. Die Stellung des Bewußtseins zu Wagner, die ich auch als die meine fühle, wann immer ich auf ihn treffe, und die nicht bloß die meine ist, kann mehr noch denn die alte ambivalent genannt werden, ein Pendeln zwischen Angezogensein und Abgestoßenwerden. Sie deutet aber auf den Januscharakter der Sache selbst zurück. Sicherlich zeigt jede bedeutende Kunst etwas dergleichen; Wagner in besonderem Maß.»

²⁶⁹ Apesar de não nos determos na discussão dos avatares da leitura adorniana de Wagner, assinala-se que voltaremos a esta passagem na segunda parte (dedicada à exploração das vertentes negativa e afirmativa do «carácter enigmático» de obras de arte), a fim de explorar o que está em causa na determinação da obra de arte como um «campo de tensões».

²⁷⁰ Com efeito a leitura adorniana de Wagner proposta em *Versuch über Wagner* acentuava, fundamentalmente, os traços ideológicos da sua obra, articulados em torno do conceito de fantasmagoria, ao passo que «Wagners Aktualität» envereda por uma releitura, tornada possível pela distancia temporal em relação à apropriação nazi de obra de Wagner, apostada na exploração do potencial politicamente subversivo das suas óperas. Como é óbvio, não se trata de sugerir que Adorno, no que diz respeito à obra de Wagner, abandonou gradualmente o paradigma da crítica da ideologia, substituindo-o, por fim, pelo da crítica de arte, mas de acentuar que a oscilação entre os dois gestos – o da desmontagem e o do desdobramento críticos – é inevitável em virtude da própria ambivalência objectiva das óperas de Wagner e que essa oscilação, precisamente, nunca se cristaliza num juízo definitivo acerca delas. A arte é inesgotável – e, por isso, a crítica nunca está decidida – porque os estratos que participam nas obras de arte – e, por conseguinte, elas mesmas – permanecem em movimento.

Posto isto, clarifiquemos que a recusa irrevogável do relativismo que legitima, noutras ocasiões, a contundência do gesto da «crítica da ideologia» é irreversível neste ponto: se não se pode dizer «isto não é arte», pode certamente dizer-se, em certos casos, «isto, definitivamente, é ideologia» (não se apresentaria sequer a questão de ser ou não arte). Ou seja, se, por um lado, é crucial salvaguardar o princípio de imanência da «crítica de arte» – cuja força emana da inesgotabilidade da arte –, por outro lado, a crítica da ideologia não pode ficar refém daquele princípio.

Por outras palavras, seria simplesmente cretino – permita-se-me o prosaísmo – evocar o conceito de «crítica de arte» romântico para caucionar os produtos da indústria cultural (da literatura *paulocoelhista* à música *britneyspeariana*), neutralizando assim o gesto da «crítica da ideologia». Diante deste tipo de chantagem, somente o silêncio do crítico de arte e a contundência do crítico da ideologia seriam oportunos.

Em suma, se a tensão entre *desmontagem* e *desdobramento* críticos se mantém, para que este se revele fértil e produtivo é necessário que uma tal tensão não seja confundida com uma antinomia, a qual impediria a articulação entre *Kritik der Kunst* e *Ideologiekritik* e conferiria um carácter contraditório aos textos de Adorno. A explicitação de que não se trata de uma antinomia opera em dois planos:

(1) no primeiro – de carácter estético e filosófico –, trata-se de insistir na incompletude do processo em que se decide qual dos gestos – o do desdobramento crítico ou o da desmontagem crítica – é adequado.

(2) no segundo – de carácter político e filosófico – importa resistir à chantagem (denunciando-a, antes de mais, enquanto tal) que consiste em acusar toda e qualquer *desmontagem crítica*, formulada nos termos da «crítica da ideologia», de se transformar em censura e de, por essa razão, transgredir o princípio de imanência salvaguardado pela «crítica de arte».

Em suma, a tensão que une os gestos da «crítica de arte» e da «crítica da ideologia» – o desdobramento crítico e a desmontagem crítica – não constitui uma antinomia. Tão-pouco é preciso abandonar um, para salvaguardar o outro. Muito pelo contrário, eles reúnem-se ao nível do que neles é *pensamento*: pois a «crítica de arte», na medida em que *desdobra* o potencial negativo da arte, manifesta, justamente, o

que, na arte, se revela afim ao gesto da *desmontagem crítica*. Prevalece, portanto, a afinidade entre as críticas estética, política e filosófica.

Dito isto, insistamos noutro ponto, com o qual encerraremos este apontamento em torno do problema da avaliação estética na filosofia de Adorno. Que os gestos da «crítica de arte» e da «crítica da ideologia» se cruzem permanentemente no exercício crítico tal como Adorno o concebe e pratica não obsta a que se privilegie, numa investigação teórica como aquela que aqui se pretende levar a cabo, o enquadramento peculiar do problema da avaliação estética que decorre de um deles. No caso da presente tese – dedicada à exploração do que está em causa, para Adorno, no desdobramento do «teor de verdade» de obras de arte – é, inevitavelmente, ao gesto da «crítica de arte» que se conferirá primazia. Neste sentido, as considerações tecidas sobre a «crítica da ideologia» – embora sejam imprescindíveis para esclarecer que esta, na filosofia de Adorno, permanece indissociável da «crítica de arte» –, são, em todo o caso, secundárias no cômputo geral da presente tese.

Nem poderia ser de outro modo uma vez que, em virtude do objectivo que aqui perseguimos, exploraremos sobretudo os textos – fragmentos, secções, ensaios, monografias – que o filósofo dedicou às obras de arte da lavra dos artistas que tem em mais elevada conta – entre os quais se contam Beethoven, Valéry, Proust, Kafka, Mahler, Schönberg, Berg, Beckett, Célan –, ou seja, os textos em que, precisamente, prevalece esse desdobramento crítico do «teor de verdade» que dá corpo à «crítica de arte». Acrescente-se que um tal desdobramento, sendo positivo, é-o, no entanto – nos termos que parecem ser os da estética negativa adorniana –, da negatividade dessas mesmas obras de arte. Ou seja, como sugerimos já no § 5 do Cap. I – uma hipótese em que temos insistido –, um conceito de crítica de arte positivo (*versus* censura) concretiza-se, justamente, na exploração da negatividade da obra de arte. Este facto reconduz-nos ao ponto de partida da discussão.

Bifurcação

Com efeito, o resultado destes «exercícios» – sobre a crítica de Adorno às estéticas normativas, sobre a sua recusa das dualidades entre prescrição e descrição, ou entre apriorismo e nominalismo, acerca da sua oposição ao relativismo, sobre o

modo como pensa a avaliação estética e, no contexto desta, articula «crítica de arte» e «crítica da ideologia» – contribui mas não basta para responder a todas as perguntas formuladas na secção «Dilemas».

Em concreto, mostrar como a estética de Adorno não é nem normativa, nem apriorística, salvaguardando, ao mesmo tempo, que nela se recusa determinantemente o relativismo (quer no campo da «crítica da ideologia», quer no da «crítica de arte»), não basta *eo ipso* para justificar o carácter negativo da estética adorniana. Reformulemos, então – não esquecendo o que entretanto se disse –, algumas das questões anteriormente formuladas: *mesmo admitindo que não se trata de prescrever, de modo normativo, a negatividade das obras de arte ou de afirmar que a essência da arte é, sub specie aeternitatis, negativa, por que se há de explorar na arte, justamente, a negatividade? Por outras palavras, por que razão se há-de assumir que o «teor de verdade» das obras de arte – que a crítica é chamada a desdobrar – consiste justamente nessa negatividade?*

Perante a reformulação do problema com que nos temos debatido, encerremos este conjunto argumentativo com dois apontamentos: o primeiro concerne ao que *nunca está em causa quando se pensa a negatividade da arte e da estética*; o segundo diz respeito à *negatividade que nunca deixa de estar em causa quando se pensa esteticamente a arte*.

Este modo de apresentar os apontamentos que se seguem, procurando precisar o que neles estará em jogo, não resulta imediatamente claro; contamos que a sua precisão se torne manifesta no que se segue. Acrescente-se, entretanto, que já não se trata, aqui, de despejar simplesmente os bolsos, ou seja, de descartar eventuais objecções, fortalecendo argumentativamente a apresentação da estética negativa adorniana, com desenvolvimentos teóricos que, no entanto, se revelam secundários à luz do desafio central da dissertação. Convém, assim, alertar o leitor para o facto de que às duas questões de que nos ocuparemos neste apontamento – relativas, recorde-se, ao que *nunca está em causa quando se pensa a negatividade da arte e da estética* e à *negatividade que nunca deixa de estar em causa quando se pensa esteticamente a arte* – correspondem pistas de reflexão que se prolongarão nos dois périplos que se

vão seguir, com vantagens para a esquematização teórica que proporemos na secção C («Figuras»)²⁷¹.

(1)

O que *nunca está em causa quando se pensa a negatividade da arte e da estética...* Pois bem, quando se pensa a negatividade da arte – e, por conseguinte, da estética – nunca se trata de submetê-la a um conceito político de crítica. Por outras palavras, a ênfase no potencial crítico da arte nunca se confunde, no pensamento estético de Adorno, com a valorização de uma arte politicamente comprometida, i.e., *intencional e explicitamente* crítica. De resto, muito pelo contrário, foram numerosos os textos em que Adorno se opõe determinantemente a uma tal concepção da negatividade da arte e, em particular, ao conceito de «comprometimento», que, em larga medida, o sintetiza.

Em «Engagement» – uma conferência de 1962, posteriormente publicada no 3º volume das *Noten zur Literatur* – Adorno parte do que parece ser uma antinomia: subjacente à preconização do «comprometimento» artístico está a suspeita segundo a qual as obras de arte «autónomas» tendem a tornar-se ideológicas (i.e., supostamente acríticas, neutras politicamente e, portanto, apropriáveis pelo *status quo*); ora – insiste Adorno –, as obras de arte autónomas rejeitam o «comprometimento», precisamente porque este, tendendo a reduzir as obras de arte a um mero meio para uma tomada de posição política, releva de uma racionalidade instrumental que sustenta, fortalece e justifica aquele mesmo *status quo* que as obras comprometidas pretendem criticar:

A obra de arte comprometida desmascara aquela que não quer senão estar aí, como fetiche, como brincadeira ociosa daqueles que de bom grado fechariam os olhos ao dilúvio iminente; mesmo se maximamente política,

²⁷¹ Com efeito, dos dois périplos que se seguirão na secção B – respectivamente, em torno de Kafka e de Hölderlin –, serão extraídos elementos em vista da circunscrição de duas figuras do «teor de verdade» (que, até ao momento, determinámos apenas, de modo aproximativo, como negatividade), pois nestes dois périplos, como veremos, destacar-se-ão dois modos distintos – ainda que não exclusivos – de pensar o potencial crítico da arte (a negatividade da arte que cabe à estética explorar). A autonomia de cada um destes périplos – sendo exigida, antes de mais, pelo facto de não se poder reduzir as referidas obras, nem os ensaios que lhes dedicou Adorno, a meros exemplos –, implicará, contudo, que a circunscrição teórica propriamente dita destas duas figuras do «teor de verdade» só terá lugar no final deste capítulo, na secção C.

apolítica. Ela distrairia da luta pelo que realmente interessa. [...] Para as obras autónomas, porém, tais considerações, e a concepção de arte que as sustenta, são já elas mesmas a catástrofe para a qual as obras comprometidas chamam a atenção.²⁷²

A acusação que pesa sobre a noção de autonomia, o princípio do comprometimento que se lhe contrapõe e os pressupostos desta alternativa devem, portanto, ser revistos e criticados. Nesta conferência, Adorno pensa todos estes problemas, debatendo-se com diferentes aspectos das obras literárias, sobretudo teatrais, de Sartre e de Brecht, nas quais a consciência política dos autores – o seu comprometimento – acaba, segundo Adorno, por neutralizar o seu potencial *negativo*, enfraquecendo, paradoxalmente, o seu valor crítico.

O voluntarismo do teatro de Sartre compromete – pelo modo como nele seria imediatamente visível a intenção de levar o leitor a decidir – o efeito crítico pretendido. A insistência na alternativa cerrada entre comprometimento e neutralidade é, por fim, contraproducente e, além disso, permanece contraditória – pelo seu carácter coercivo – com o princípio de liberdade que nortearia a «alternativa correcta»:

A forma esboçada da alternativa, na qual Sartre pretende provar o carácter inalienável da liberdade, anula-a. [...] Arte não significa: destacar alternativas, mas, através de nenhuma outra coisa que não a sua forma, resistir ao curso do mundo, que aponta continuamente um revólver ao peito dos homens. Porém, assim que as obras de arte comprometidas promovem decisões e as elevam a um seu critério, tornam-se permutáveis.²⁷³

Ao fim e ao cabo, a expressão «o inferno são os outros» de *Huis clos* poderia perfeitamente encontrar-se em *L'êtré et le néant*... Para Adorno, no entanto – e seria este o cerne do seu cepticismo – o potencial crítico da arte não pode nunca confundir-se com filosofia teatralizada ou vertida em verso.

²⁷² NzL, «Engagement», p. 409: «Das engagierte Kunstwerk entzaubert jenes, das nichts will denn da sein, als Fetische, als müßige Spielerei solcher, welche die drohende Sintflut gern verschlafen; gar als höchst politisches Apolitisches. Es lenke ab vom Kampf der realen Interessen. [...] Den autonomen Werken aber sind solche Erwägungen, und die Konzeption von Kunst, die sie trägt, selber schon Katastrophe, von der die engagierten den Geist warnen.»

²⁷³ *Ibid.*, p. 413: «Die vorgezeichnete Form der Alternative, in der Sartre die Unverliebarkeit von Freiheit beweisen will, hebt diese auf. [...] Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt. Sobald jedoch die engagierten Kunstwerke Entscheidungen veranstalten und zu ihrem Maß erheben, geraten diese auswechselbar.»

Se é verdade que Adorno não equipara as concepções poéticas e dramatúrgicas de Brecht às de Sartre – sobretudo pelo distanciamento exigido pelo teatro épico e pela crítica à identificação e à empatia que nele se preconiza – também o é que, para Adorno, «[m]esmo a melhor parte de Brecht está contaminada pelo carácter enganador do seu comprometimento»²⁷⁴. Ainda que o didactismo do teatro brechtiano não implique personagens didácticas, a intenção do autor não é, na generalidade das suas obras²⁷⁵, menos visível. Paralelamente, o modo como se pretende «dar que pensar» tende a confundir-se com um «levar a decidir»...

As consequências contraditórias da intenção mantêm-se. Quando esta prevalece e se torna visível, o «verdadeiro» – apesar de o ser (admitindo que o é), apesar do autor, apesar da intenção – acaba por soar a «falso»: «[o] que mais pesa contra o comprometimento é o facto de a intenção certa soar a falso quando se faz notar, e ainda mais quando precisamente por causa disso se mascara.»²⁷⁶

A contundência da crítica adorniana à noção de «comprometimento» não deve fazer-nos perder de vista o essencial. Se, por um lado, Adorno salvaguarda a ideia de uma arte autónoma contra a ideia de que a autonomia fosse *eo ipso* ideológica, por outro lado, importa sublinhar que o cerne deste texto é menos a defesa da «autonomia estética» contra o «comprometimento político», do que a crítica do dualismo infrutífero decorrente de uma separação absoluta entre estética e política. Neste sentido, cumpre assinalar que o *Leitmotiv* de «Engagement» é, ao fim e ao cabo, a recusa da dualidade entre os paradigmas da «arte comprometida» e da «arte pela arte».

Esclarecer este ponto – que é o âmago deste ensaio –, é crucial para prevenir equívocos quanto à formulação adorniana da negatividade da arte. Se a autonomia, num sentido não absoluto, irreduzível à «arte pela arte», é uma condição da negatividade crítica da arte, isto significa que a negatividade da arte permanece

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 421: «Noch Brechts bester Teil wird vom Trügerischen seines Engagements angesteckt.»

²⁷⁵ Importa ressaltar que, embora a posição de Adorno em relação a Sartre e Brecht seja, de facto, essencialmente crítica, não damos aqui conta de todos os seus cambiantes. Limita-nos, na economia do que nos ocupa de momento, a tomar o fio da argumentação da conferência sobre o «comprometimento» para clarificar o modo como a valorização do potencial crítico da arte que caracteriza a estética adorniana não se confunde com a submissão da arte a um conceito político ou filosófico de crítica. Caso contrário, não faria sentido a crítica à noção de «comprometimento» que indicia este *non confundar* de modo paradigmático.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 422: «Am schwersten fällt wider das Engagement ins Gewicht, daß selbst die richtige Absicht verstimmt, wenn sie merkt, und mehr noch, wenn sie eben darum sich maskiert.»

irredutível à noção de comprometimento. E vice-versa: se a negatividade da arte não se deixa captar pelo conceito de comprometimento é porque a autonomia é – mais do que um obstáculo – uma condição de possibilidade do desdobramento dessa mesma negatividade.

(2)

Isto conduz-nos ao segundo apontamento sobre a *negatividade que nunca deixa de estar em causa quando se pensa esteticamente a arte*. Ainda na esteira das consequências da recusa da separação entre «estética» e «política» que, a par da superação da dicotomia entre «arte comprometida» e «arte pela arte», decorre do ensaio sobre o conceito de «comprometimento», resumamos: se é verdade que a obra de arte em nenhum momento pode ser vista como um mero meio da política, também o é que o teor imanente aos seus processos é legível *politicamente*.

Este ponto de vista, aliás, estava implícito ao que dissemos no § 6 do Cap. I, a propósito do conceito de mediação. Adorno reitera-o, no final de «Engagement», referindo-se a Kafka:

Não está na hora de obras de arte políticas, mas a política emigrou para as autónomas, e de modo mais amplo, nos casos em que se apresentam politicamente mortas, como na parábola kafkiana das espingardas de crianças, na qual a ideia da não violência se funde com a consciência crepuscular da crescente paralisia da política.²⁷⁷

Não há que optar entre o simplismo da redução da estética à política e o purismo da sua separação absoluta. Se, como Rancière proporá, é lícito falar numa *política da(s) arte(s)*²⁷⁸ – para escapar, justamente, à dicotomia entre «estetização da política» e «politização da arte», não sem permanecer solidário, creio, com certos

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 430: «An der Zeit sind nicht die politischen Kunstwerke, aber in die autonomen ist die Politik eingewandert, und dort am weitesten, wo sie politisch tot sich stellen, so wie Kafkas Gleichnis von den Kindergewehren, in dem die Idee der Gewaltlosigkeit mit dem dämmernden Bewußtsein von der heraufziehenden Lähmung der Politik fusioniert ist.»

²⁷⁸ Cf. por exemplo, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004 ou *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

aspectos da segunda – esta política, nos termos em que Adorno a pensara já, é imanente aos seus processos; tem, por isso, como condição a autonomia destes.

Por fim, a irreducibilidade da arte a uma acepção política e/ou filosófica da negatividade liberta também o seu eventual *teor afirmativo*. Por outras palavras, pensar a negatividade da arte e da estética não implica que um interdito pese, na estética de Adorno, sobre o conceito de «afirmação». Note-se que, com esta ressalva, pretendemos responder à última pergunta que arrancava da dúvida sobre se uma estética negativa não tenderia a empobrecer a experiência da arte... Para Adorno, não se trata de anatematizar uma arte afirmativa – ou apolínea (apeteceria dizer, recordando o § 370 de *Die fröhliche Wissenschaft* de Nietzsche) –, uma vez que «[t]odas as obras de arte, também as afirmativas, são *a priori* polémicas»²⁷⁹. As considerações que se seguem a este enunciado são, neste contexto, particularmente esclarecedoras.

A ideia de uma obra de arte conservadora é intrinsecamente absurda. Ao separarem-se do mundo empírico, do seu outro enfático, as obras de arte exprimem que este mesmo mundo deve tornar-se outro – esquemas inconscientes da sua transformação. Mesmo em artistas aparentemente tão “apolémicos” [*unpolemischen*], movendo-se numa esfera convencionalmente pura do espírito, como Mozart, o momento polémico é central, abstraindo dos temas literários que escolheu para as suas grandes obras de cena, na violência do distanciamento, que condena sem palavras a pobreza e a falsidade de que se distancia. Nele, a forma adquire a sua violência enquanto negação determinada; a reconciliação que ela apresenta tem a sua doçura dolorosa, porque a realidade a recusou até hoje.²⁸⁰

A referência a Mozart é exemplar. Mesmo a arte mais leve, mais aérea, mais solar, fere; fere em virtude do contraste que patenteia. Por outras palavras, «onde a fé na cultura canta loas à sua vã harmonia, como em Mozart, esta patenteia a dissonância

²⁷⁹ *ÄT*, p. 264: «Alle Kunstwerke, auch die affirmativen, sind a priori polemisch.»

²⁸⁰ *Ibid.*: «Der Idee eines konservativen Kunstwerks haftet Widersinn an. Indem sie von der empirischen Welt, ihrem Anderen emphatisch sich trennen, bekunden sie, daß diese selbst anders werden soll, bewußtlose Schemata von deren Veränderung. Noch bei dem Schein nach so unpolemischen, in einer nach dem Convenu reinen Sphäre des Geistes sich bewegenden Künstlern wie Mozart ist, abgesehen von den literarischen Vorwürfen, die er für seine größten Bühnenwerke sich wählte, das polemische Moment zentral, die Gewalt der Distanzierung, die wortlos das Armselige und Falsche dessen verurteilt, wovon sie sich distanziert. Ihre Gewalt gewinnt die Form bei ihm als bestimmte Negation; die Versöhnung, welche sie vergegenwärtigt, hat ihre schmerzhaft Süße, weil die Realität sie bis heute verweigerte.»

com o dissonante e tem-no como sua substância»²⁸¹. Assim, na experiência de uma tal ferida, persiste o «polémico», o «dissonante» – mesmo, justamente, na arte mais afirmativa – como um traço daquela *negatividade que nunca deixa de estar em causa quando se pensa esteticamente a arte*.

Poderia ainda perguntar-se: *por que motivo se suporá que a arte afirmativa é polémica? Não poderá ela ser puramente afirmativa?* A estas perguntas – uma vez que haverá um intervalo entre julgar viver no «melhor dos mundos possíveis» (o mundo que uma arte puramente afirmativa suporia) e julgar que o «fim do mundo» é iminente –, apeteceria responder como o «inventor de jogos», num poema de Carlos de Oliveira: «Deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão.»²⁸²

²⁸¹ «Ist die Kunst heiter?» *NzL*, p. 601: «Wo der Kulturglaube ihr eitel Harmonie nachrühmt, wie bei Mozart, bekundet diese die Dissonanz zum Dissonierenden und hat es zur Substanz.»

²⁸² Carlos de OLIVEIRA, «Estrelas», *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 183.

B – PÉRIPILOS

PÉRIPLO DE KAFKA

Passar o dedo mínimo pela sobrancelha

Adorno remata uma passagem da *Teoria Estética* dedicada à obra de Kafka com uma declaração lapidar que, se for considerada isoladamente, poderá gerar equívocos: «O estilo épico de Kafka, no seu arcaísmo, é mimesis da reificação»²⁸³. À luz do que até aqui se disse – e apesar de termos ressalvado que, para Adorno, o conceito de «mimesis» não tem que ver com a noção de «representação» –, este comentário presta-se a ser interpretado como uma indicação acerca do que numa tal «mimesis da reificação» seria reconhecível como uma crítica de um mundo reificado... Seria, porém, prematuro apresentar a questão em termos tão gerais que, mesmo se parecem adequados ao «espírito» da estética de Adorno, estão longe de fazer justiça às exigências que pautam a sua leitura de Kafka.

Antes mesmo de nos adentrarmos nessa leitura, importa insistir na ideia de que a noção de «mimesis» que aqui estará em jogo – que afluímos já no «Excurso» inicial – escapa às noções de imitação, de cópia, de representação. Ela diz antes respeito a um «tornar-se semelhante» que, no caso de Kafka – este é um dos pontos que teremos de retomar mais à frente –, parece corresponder um «esquivar-se». Em causa estaria o «tornar-se semelhante» da presa que, tornando-se invisível, imobilizando-se, confundindo-se com o que a rodeia, escapa ao predador. Não chamar a atenção, passar despercebido, dar razão a quem faz questão de tê-la, não protestar demasiado – ou, simplesmente, «passar o dedo mínimo pela sobrancelha» – eis um gesto decisivo que tantas vezes sobressai em Kafka, como em «Decisões»:

²⁸³ *ÄT*, p. 342: «Kafkas epischer Stil ist, in seinem Archaismus, Mimesis an die Verdinglichung.»

[...] Por isso o mais aconselhável continua a ser aceitar tudo o que vier, comportarmo-nos como uma massa pesada, e, no caso de nos sentirmos postos de parte, não deixar que nos façam dar um passo desnecessário, fitar os outros com um olhar animal, não sentir remorsos, ou seja, esmagar com a própria mão todos os fantasmas da vida que ainda restarem, o que quer dizer intensificar um pouco mais o último sossego tumular e não permitir que mais nada subsista para além dele.

Um movimento característico de uma condição destas é passar o dedo mínimo pela sobancelha.²⁸⁴

Um tal gesto – não, em particular, o de «passar o dedo mínimo pela sobancelha», mas aquele, mais geral, de que este último formula miniaturalmente a lógica – é decisivo para o entendimento da declaração de que partimos. Voltaremos a ela; para já, avancemos apenas que, numa tal «mimesis da reificação», Adorno procurará pensar o que em Kafka se esquia, através de um «assemelhar-se», à dominação da lógica que é *mimetizada*. Por outras palavras, pensar uma tal «mimesis da reificação» será pensar um modo, enigmático, de se lhe opor. Neste sentido, um momento crítico parece, de facto, inerir a uma tal «mimesis». Mas se, desse modo, a lógica da reificação se vê criticada, uma tal crítica, se assim se pode falar, opera nos interstícios, involuntariamente, indiferente à lógica de uma crítica consciente, explícita, voluntária ou, menos ainda, comprometida.

Voltar ao futuro

Desviemo-nos desde já. Seria difícil não pensar na noção de reificação e na possibilidade de criticar os processos e a lógica que o conceito visa sintetizar²⁸⁵, ao considerar a narrativa de *Brave New World* (1932) de Huxley. Adorno dedicou-lhe um ensaio, «Aldous Huxley und die Utopie», que viria a integrar *Prismen*²⁸⁶, onde reflecte criticamente sobre o romance, *desdobrando e desmontando* o que nele se

²⁸⁴ Franz KAFKA, *Os contos*, «Decisões», trad. de José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 31.

²⁸⁵ Sobre os problemas filosóficos e críticos suscitados pelo conceito de «reificação», considere-se a brevíssima apresentação do pensamento de Lukács incluída no excurso inicial.

²⁸⁶ O ensaio, redigido parcialmente em 1942 (no contexto das actividades do Institut für Sozialforschung, desenvolvidas em Los Angeles durante o exílio), foi, no entanto, publicado pela primeira vez em 1951, na revista «Neue Rundschau».

deixa pensar. Partindo do título do ensaio referido, a que não é alheia a epígrafe²⁸⁷ do romance, estaria em causa no «admirável mundo novo» uma utopia, sim, mas uma «utopia negativa»... Utópico é o «admirável mundo novo» na medida em que a sua lógica é praticamente perfeita, completa, isenta de falhas. Uma tal utopia é negativa, porém, na medida em que uma tal perfeição é infernal e desumana; não se trata de uma utopia a que fizesse sentido aspirar, mas, muito pelo contrário, de uma «utopia» temível que importa prevenir.

No sentido do mote anteposto de Berdiaev, o mundo deve assemelhar-se à utopia, cuja realização se tornou tecnologicamente determinável. Ele transforma-se em inferno pelo prolongamento das suas linhas: as observações no presente estado da civilização são levadas, pela sua própria teleologia, até à evidência imediata da sua monstruosidade.²⁸⁸

A acção – se me é permitido recordar em traços muitíssimos gerais o romance de Huxley – principia em Londres, no ano de 632 do «nosso Ford» (uma data que corresponderia ao ano de 2540, segundo o calendário gregoriano), onde a divisa «community, identity, stability» substituíra, no «Estado do Mundo», essoutra – entretanto tornada obsoleta –, que tanto significara para os antepassados longínquos dos protagonistas do romance: «liberté, égalité, fraternité». No «Estado do Mundo» vigora uma hierarquia estrita, determinada geneticamente, entre as classes dos «alfas», dos «betas», dos «deltas» e dos «épsilones». Os nascimentos são controlados laboratorialmente e as características físicas e mentais dos indivíduos – altura, inteligência, etc. – permitem uma integração pacífica dos indivíduos nas diferentes classes. A felicidade dos seus membros acha-se garantida, perversamente, pelo

²⁸⁷ Cite-se o apontamento de Berdiaev que serve de epígrafe a *Brave New World* de Huxley: «As utopias aparecem como bem mais realizáveis do que se cria outrora possível. E nós encontramos actualmente diante de uma questão muito mais angustiante: Como evitar a sua realização definitiva?... As utopias são realizáveis. A vida avança em direcção às utopias. E talvez esteja a começar um novo século, um século no qual os intelectuais e a classe cultivada sonharão com os meios de evitar as utopias e de voltar a uma sociedade não utópica, menos “perfeita” e mais livre.» (Aldous HUXLEY, *Brave New World*, Harlow, Longman, 1991, p. xvi: «Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu’on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante: Comment éviter leur réalisation définitive?... Les utopies sont réalisables La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d’éviter les utopies et de retourner à une société non utopique, moins “parfaite” et plus libre.»

²⁸⁸ «Aldous Huxley und die Utopie» (GS 10), pp. 99s: «Sie [die Welt] soll, im Sinn des vorangestellten Mottos von Berdiajew, der Utopie gleichen, deren Verwirklichung nach dem Stand der Technik absehbar ward. Zur Hölle wird sie durch Linienverlängerung: Beobachtungen am gegenwärtigen Zustand der Zivilisation sind aus ihrer eigenen Teleologie vorgetrieben bis zur unmittelbaren Evidenz ihres Unwesens.»

controlo das suas expectativas; a redução do hiato entre o que esperam e o que obtêm é garantida pelos avanços científicos no campo da genética, tanto implicando, nas palavras de Adorno, que «os homens se resignam a amar o que têm de fazer, sem saberem sequer que se resignam. Assim se consolida subjectivamente a sua felicidade e se assegura a ordem»²⁸⁹. É como se se tivesse descoberto o código genético da «falsa consciência» e esta fosse inscrita *a priori* nos indivíduos.

Sem entrar nos pormenores da narrativa, mas referindo uma das suas linhas fundamentais de modo a tornar inteligível alguns aspectos da leitura adorniana, acrescente-se apenas que ela envolve o retorno de um «selvagem» – um membro de uma comunidade que permanecera à margem de todos estes avanços tecnológicos e científicos – ao «admirável mundo novo», a sua incapacidade de adaptação à sociedade avançada do «Estado do Mundo» e o seu suicídio final.

O «admirável mundo novo» é, em resumo, um mundo hiper-racionalizado; um, cuja racionalidade instrumental é levada às últimas consequências; um, cuja reificação extrema torna indiscernível da barbárie. Uma tal «utopia negativa» – uma ficção, é certo – protesta contra a realidade não ficcional, na medida em que nesta vigoraria precisamente a mesma lógica, ainda que num estágio embrionário. Aperfeiçoar uma tal lógica através de uma ficção – prolongar as suas linhas –, torna visíveis a violência, a dominação e a desumanidade reais, subjacentes aos processos de racionalização do mundo moderno. Em suma, a obra teria o carácter de uma crítica – e, mais ainda, de uma denúncia – na medida em que, antecipando o resultado de processos em curso no mundo moderno, alerta para as suas potenciais consequências catastróficas. A radicalidade crítica do romance torna-o imune aos efeitos perversos da moderação bem intencionada: «Huxley está livre da prudência insensata que mesmo para o terrível obtém o seu conforme “nem tudo é assim tão mau”»²⁹⁰.

Para dissipar a eventual suspeita de que nesta aproximação preliminar se exagerasse a vertente crítica de *Brave New World*, imputando a Huxley preocupações a que este e a sua obra teriam permanecido alheios, é pertinente citar uma passagem

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 101: «[...] die Menschen resignieren dazu, das zu lieben, was sie tun müssen, ohne auch nur noch zu wissen, daß sie resignieren. So wird ihr Glück subjektiv befestigt und die Ordnung zusammengehalten.»

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 99: «Huxley ist frei von der törichten Besonnenheit, die noch dem Ärgsten ihr gemäßigtes “Alles nicht so schlimm” abgewinnt.»

do prefácio póstumo, redigido pelo escritor em 1946, onde este menciona o que considera ser o principal «defeito» – o termo (*defect*) é de Huxley – da sua obra:

No entanto, parece-me útil citar pelo menos o mais sério defeito do romance, que é o seguinte: apenas é oferecida ao selvagem uma única alternativa: uma vida demente na Utopia, ou a vida de um primitivo na aldeia dos índios, vida mais humana, sob certos pontos de vista, mas, noutros, apenas menos bizarra e anormal.²⁹¹

Tratar-se-ia, para Huxley, de avançar uma terceira alternativa:

Mas voltando ao futuro... Se eu tornasse agora a escrever este livro, daria ao Selvagem uma terceira possibilidade. Entre as soluções utópica e primitiva do seu dilema haveria a possibilidade de uma existência sã de espírito – possibilidade actualizada, em certa medida, entre uma comunidade de exilados e refugiados que teriam abandonado o Admirável Mundo Novo e viveriam dentro dos limites de uma reserva. Nessa comunidade, a economia seria descentralizada, à Henry George, a política seria kropotkinesca, cooperativa. A ciência e a técnica seriam utilizadas como se tivessem sido feitas para o homem, e não (como são presentemente e como serão ainda mais no mais admirável dos mundos novos) como se o homem tivesse de ser adaptado e absorvido por elas.²⁹²

A descrição da terceira alternativa prossegue noutros campos: na religião, na filosofia... Detemo-nos na passagem relativa aos aspectos científicos e tecnológicos, pois ela confirma, retrospectivamente, que a crítica da reificação – mesmo se o termo não é empregue –, ou melhor, dos fenómenos e processos de carácter social, económico e cultural que o conceito de «reificação» permite agregar, animara a redacção de *Brave New World*, e ilustra o curto-circuito entre o «como são

²⁹¹ Aldous HUXLEY, *Admirável Mundo Novo*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 10; Aldous HUXLEY, *op. cit.*, p. xvii: «In the meantime, however, it seems worth while at least to mention the most serious defect in the story, which is this. The Savage is offered only two alternatives, an insane life in Utopia, or the life of a primitive in an Indian village, a life more human in some respects, but in others hardly less queer and abnormal.»

²⁹² *Ibid.*, p. 11; *ibid.*, p. xviii-xix: «But to return to the future... If I were now to rewrite the book, I would offer the Savage a third alternative. Between the utopian and the primitive horns of his dilemma would lie the possibility of sanity – a possibility already actualized, to some extent, in a community of exiles and refugees from the Brave New World, living within the borders of the Reservation. In this community economics would be decentralist and Henry-Georgian, politics Kropotkinesque cooperative. Science and technology would be used as though, like the Sabbath, they had been made for man, not (as at present and still more so in the Brave New World) as though man were to be adapted and enslaved to them.»

presentemente» e o «como *serão* ainda mais no mais admirável dos mundos novos» que constituiu verosimilmente a pedra-de-toque da concepção distópica do romance.

Posto isto, impõe-se a seguinte questão: em que medida se distinguiria, nesse caso, uma obra como *Brave New World* – em que, mediada ficcionalmente, parece manifestar-se a intenção crítica do escritor²⁹³ – de uma crítica teórica (por hipótese, de uma crítica filosófica da reificação)? Poderia responder-se, desde logo, que a distinção é garantida por tudo o que o romance não tem em comum com um diagnóstico teórico. A especificidade que garantiria a distinção entre os dois campos residiria em tudo o que é, genericamente, «artístico»: a ficção, o seu enredo, os seus caracteres, as suas peripécias, o estilo literário..., elementos que não estão presentes num texto teórico crítico.

No entanto, esta linha de raciocínio pressupõe uma dicotomia lamentável entre o que na arte – neste caso, na literatura – seria «crítico» e o que nela seria a bem dizer «artístico». O aspecto «crítico» ver-se-ia reduzido, na melhor das hipóteses, ao estatuto de uma «mensagem» (i.e., não seria mais do que um conteúdo verbalizável deste ou daquele modo) e a dimensão «artística» seria quiçá desprovida do que a eleva acima de uma mera construção mais ou menos lúdica, mais ou menos instrutiva, de palavras e sentidos. Mas se é imprescindível admitir que uma tal distinção separa indevidamente o que só faz sentido pensar em conjunto, então, é igualmente inelutável que jamais se pode dizer que uma obra de arte é crítica na medida em que traduz «esteticamente» uma crítica teórica de carácter político e/ou filosófico. À pergunta sobre o que distingue uma obra literária em que se manifesta a intenção crítica do seu autor de um texto teórico de teor crítico sucede a exigência – que, enquanto hipótese, é decisiva nas leituras de Adorno –, de não confundir o potencial crítico de uma obra de arte com a cristalização estética de uma crítica teórica de carácter político e/ou filosófico.

Chegamos, assim, ao núcleo do cepticismo adorniano em relação a *Brave New World*. Não que se possa dizer – o que, bem entendido, seria injusto e ultrapassaria as

²⁹³ Sejamos claros: para Adorno não faz sentido ler uma obra – literária ou não – a partir das intenções do autor; assim sendo, o cepticismo de Adorno não decorre das considerações de Huxley expressas no prefácio, mas do que se dá a ler ao longo do romance. Com efeito, não é preciso ter lido previamente a introdução para sentir, ao ler *Brave New World*, uma rejeição tácita do «admirável mundo novo» *a haver*, por ele prefigurar um hipotético estádio futuro do mundo *que há*. De resto, convém esclarecer que o facto de há pouco termos citado o prefácio de Huxley não tinha como objectivo – nem podia ter – provar o que quer que seja acerca da obra, mas apenas mostrar que o que se torna palpável na obra se acha, neste caso particular, corroborado pela intenção expressa pelo autor.

reservas de Adorno em relação a esta obra – que o romance de Huxley se limita a transpor para o campo da «ficção científica» os pressupostos de um diagnóstico teórico apostado na previsão das consequências perversas de uma modernização avassaladora; mas, em todo o caso, não deixa de ser verificável que, em *Brave New World*, a intenção crítica do seu autor se torna visível e, sobretudo, que esta intenção, fiel ao programa de uma «utopia negativa», condiciona o desdobramento da narrativa e, conseqüentemente – é este o ponto decisivo –, tende a empobrecer o seu potencial crítico.

Um exemplo crasso deste condicionamento é o da prevalência de uma dualidade aparentemente intransponível entre sociedade e indivíduo, cuja suposta inevitabilidade ecoa no suicídio do selvagem, no qual Huxley acabou por ver um dos defeitos da obra sem, no entanto, vislumbrar uma alternativa mais convincente que a de uma «reserva» à margem do Estado do Mundo... Adorno comenta:

O individualismo irrefletido afirma-se como se o horror, que o romance perscruta, não fosse ele próprio o fruto de uma sociedade individualista. A espontaneidade individual é eliminada do processo histórico; em contrapartida, o conceito de indivíduo é separado da história e transformado por seu turno numa parte de *philosophia perennis*. A individuação, cujo carácter é essencialmente social, transforma-se novamente em natureza imutável.²⁹⁴

Para Adorno, permanece inconcebível opor a lógica de uma sociedade integralmente organizada, reificada e, nesse sentido, totalitária, à lógica do indivíduo isolado na/da sociedade, uma vez que a primeira se baseia e é fortalecida pela segunda: por outras palavras, a lógica do «todos contra todos» e do «cada um por si» – em que consiste o individualismo –, fortalece a reificação; poderia mesmo dizer-se que lhe serve de fermento.

Com a ingenuidade da dicotomia entre «sociedade» e «indivíduo» condiz a superficialidade da oposição entre «homem» e «máquina» e o simplismo em que se incorreria ao ver nela o cerne da lógica da reificação que caracterizaria uma tal

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 119: «Unreflektierter Individualismus behauptet sich, als wäre nicht das Grauen, auf das der Roman hinstarrt, selber die Ausgeburt der individualistischen Gesellschaft. Aus dem historischen Prozeß wird die einzelmenschliche Spontaneität eliminiert, dafür aber der Begriff des Individuums von der Geschichte abgespalten, seinerseits zu einem Stück *philosophia perennis* gemacht. Individuation, ein wesentlich Gesellschaftliches, wird nochmals zur unabänderlichen Natur.»

«utopia negativa». Seria como se, sugere Adorno, Huxley fetichizasse o próprio «fetichismo da mercadoria».

Huxley dá-se conta da tendência histórica que se impõe apesar da vontade dos homens. Vê nela a alienação de si e a renúncia total ao sujeito, que se transforma num mero meio, sem que haja de todo um fim. Mas fetichiza o “fetichismo da mercadoria”. O carácter de mercadoria torna-se para ele algo de ôntico, um ente em si, perante o qual ele capitula, em vez de desmascarar todo esse sortilégio como uma simples forma reflexiva, como falsa consciência de si próprio do homem, que teria de desaparecer com o seu fundamento económico. Ele não admite que a desumanidade fantasmagórica do “admirável mundo novo” seja uma relação entre os homens esquecida de si mesma, trabalho social; que o homem totalmente reificado seja o homem cego perante si próprio. Em vez disto, lança uns contra os outros fenómenos de fachada não analisados do tipo do “conflito entre o homem e a máquina”.²⁹⁵

Além de ingenuamente reconfortante, pensar a lógica da reificação através de dualismos como os que se insinuam em *Brave New World*, entre «indivíduo» e «sociedade» ou entre «homem» e «máquina» é simplesmente impedir que algo como uma crítica rigorosa da reificação da experiência humana – se empreendê-la é possível – seja levada efectivamente a cabo. Mas estes dualismos permaneceriam inócuos, contanto não penetrassem – como parece ser o caso e se vê comprovado, por exemplo, pelo suicídio do selvagem ou pela revolta de Bernard Marx²⁹⁶ –, no tecido da narrativa de *Brave New World*.

Dir-se-ia que o gesto que articula o romance é o da antecipação de um «admirável mundo novo», de uma utopia negativa que se descreve, tendo como pedra de toque o prolongamento ideal da lógica prevalecente no não tão admirável mundo

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 117: «Huxley weiß von der über den Kopf der Menschen hinweg sich durchsetzenden historischen Tendenz. Sie ist ihm die Selbstentfremdung und vollkommene Entäußerung des Subjekts, das sich zum bloßen Mittel macht, ohne daß ein Zweck überhaupt noch wäre. Aber er fetischisiert den Fetischismus der Ware. Ihm wird der Warencharakter zu einem Ontischen, an sich Seienden, vor dem er kapituliert, anstatt den ganzen Hexenspuk als bloße Reflexionsform, als das falsche Bewußtsein des Menschen von sich selber zu durchschauen, das mit seinem ökonomischen Grunde zergehen müßte. Er gesteht nicht zu, daß die phantasmagorische Unmenschlichkeit der Brave New World eine ihrer selbst vergessene Beziehung zwischen Menschen, gesellschaftliche Arbeit; daß der total verdinglichte der gegen sich selbst verblendete Mensch ist. Statt dessen hetzt er unanalysierte Fassadenphänomene aufeinander nach Art des “Konflikts zwischen Mensch und Maschine”.»

²⁹⁶ Bernard Marx, uma das personagens do romance, apesar de ser um *alpha plus* – i.e., um membro da classe superior desta sociedade – revolta-se contra o seu «condicionamento». Contudo, parece fazê-lo por uma razão mesquinha: pelo facto de ser, em comparação com os seus pares, um pouco menos dotado. O inconformismo crítico de Marx – uma ironia de Huxley? – parece inseparável da inveja e é, considerada em vista de uma problematização geral da sociedade em que se vê inserido, perfeitamente inconsequente e inócua.

existente, de que o «utópico» permanece assim refém, limitando-se a caricaturar aquele que lhe serve de modelo; a «mimesis da reificação», nesta obra, equivaleria à caricatura...

Os vários aspectos do cepticismo adorniano em relação ao romance desembocam num comentário decisivo, tecido já próximo do termo do ensaio, em que Adorno realça isso mesmo, a saber, a dócil dependência em relação ao presente, que subjaz à antecipação de um «porvir» que *derivasse* desse presente em linha recta, e anula a perspectiva de um «devir» que dessa mesma linha se *desviasse*.

Na medida em que a transformação dos homens não pode ser calculada e se furta à imaginação antecipadora [*vorgreifenden*] ela é substituída pela caricatura dos homens de hoje, segundo o procedimento ancestral e desgastado da sátira. A ficção do futuro curva-se perante a onipotência do presente: o que ainda não foi torna-se ridículo [*komisch*] pelo efeito tosco de se parecer com o que é mesmo assim, como os deuses nas operetas de Offenbach.²⁹⁷

Neste ponto, o contraste com Kafka é nítido. Aliás, não é de todo inverosímil que Adorno tivesse em mente a obra de Huxley²⁹⁸ ao meditar no facto de Kafka se abster de imaginar uma sociedade futura, neste passo das suas «Aufzeichnungen zu Kafka»:

Kafka não esboça imediatamente a imagem da sociedade que se aproxima – pois nele, como em toda a grande arte, impera a ascese perante o futuro – mas monta-a a partir de produtos residuais, que o novo, tomando forma, separa do presente em vias de definhar.²⁹⁹

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 122 «Weil die Veränderung der Menschen nicht kalkuliert werden kann und der vorgreifenden Imagination sich entzieht, wird sie ersetzt durch die Karikatur der Menschen von heute, nach dem uralten und vernutzten Verfahren der “Satire”. Die Fiktion der Zukunft verbeugt sich vor der Allmacht des Gegenwärtigen: was noch nicht war, wird komisch durch den minderen Effekt, daß es bloß dem gleicht, was ohnehin ist, wie Götter in Offenbachschen Operetten.»

²⁹⁸ Várias indícios sugerem que o contraste entre Kafka e Huxley possa contar-se entre as ideias subjacentes à redacção das «Aufzeichnungen zu Kafka»; entre estes indícios, destacaríamos três: (1) a curiosa contemporaneidade dos dois ensaios («Aldous Huxley und die Utopie» foi escrito entre 1942 e 1951; «Aufzeichnungen zu Kafka» entre 1942 e 1953; os dois ensaios foram publicados na revista «Neue Rundschau»); (2) o facto de que ambos foram republicados na colectânea de ensaios *Prismen* e ainda (3) a circunstância de Adorno aludir à temática de *The Brave New World* num passo do ensaio sobre Kafka em que se refere às «impressões do que se aproxima, homens que são fabricados em cadeia, exemplares reproduzidos mecanicamente, «epsilons» como os de Huxley». (*Kafka*, p. 264: «[Zugleich aber] Abdrücke des Heraufziehenden, Menschen, die im Fließbandverfahren hergestellt sind, mechanisch reproduzierte Exemplare, Huxleysche Epsilons.»

²⁹⁹ «Kafka», p. 262: «Das Bild der heraufziehenden Gesellschaft entwirft er nicht unmittelbar – denn Askese herrscht bei ihm wie in aller großen Kunst gegenüber der Zukunft –, sondern montiert es aus Abfallsprodukten, welche das Neue, das sich bildet, aus der vergehenden Gegenwart ausscheidet.»

Também Kafka se adentra no que fragmentária e residualmente existe, mas a «mimesis da reificação» kafkiana – permita-se-nos retomar aqui esta a expressão – permanece irreduzível à sátira e, de um modo mais geral e muitíssimo mais significativo, a um certo «voluntarismo filosófico» que caracterizaria *Brave New World*.

A pertinência do contraste entre Kafka e Huxley, a que aqui conferimos algum protagonismo, torna-se assim explícita: o teor crítico da obra de Kafka, nada tendo que ver com o princípio de uma literatura comprometida, escapa também ao «espírito filosófico» que parece subjazer ao romance de Huxley – e isto, independentemente de a intenção crítica que o atravessa ser teoricamente legítima, pertinente, decisiva, como, de resto, é para Adorno uma crítica da reificação.

Com efeito, se é inapropriado associar *Brave New World* de Huxley à noção de «literatura comprometida», em que vigora um voluntarismo crítico de carácter político (pretende-se, mais ou menos explicitamente, que o leitor tome partido de um ponto de vista político e/ou que da leitura decorra uma acção crítica sobre o real), não pode dizer-se que lhe seja totalmente alheio um certo voluntarismo crítico de carácter filosófico (pretende-se que o leitor reconheça a justeza de um determinado diagnóstico filosófico da realidade e/ou que da leitura decorra uma visão crítica acerca do real). Este voluntarismo revelar-se-ia, no caso de Huxley, co-extensivo à manifesta intenção do autor de apresentar uma hipotética sociedade futura, em que a lógica reificada e tendencialmente desumana que vigora nas sociedades modernas fosse levada às suas últimas consequências – à sua concretização distópica –, vendo-se assim, uma vez revelada a perversidade das suas tendências, denunciada.

Já os textos de Kafka são tão irreduzíveis à figura do comprometimento», como à de uma «filosofia injectada na obra»; o que neles é «crítico» não decorre das suas hipotéticas convicções políticas e/ou filosóficas:

As obras de Kafka protegem-se do erro artístico fatal, que consiste em julgar que o teor metafísico da obra é a filosofia que o autor injecta nela. Se o fosse, a obra seria um nado-morto: esgotar-se-ia no que diz e não se desdobraria no tempo. Para prevenir o curto-circuito com o significado demasiadamente precoce que a obra já teria visado, poderia valer-nos, como primeira regra: tomar tudo à letra [*alles wörtlich nehmen*], nada abafar através

de conceitos a partir cima. A autoridade de Kafka é a dos textos. Só a fidelidade à letra, e não a compreensão orientada, poderá ser útil.³⁰⁰

Mesmo considerada de um ponto de vista crítico, nunca uma obra de arte (literária ou não) é equiparável a um mero meio. Abstendo-se de pressupostos políticos ou filosóficos, é preciso ler, permanecendo fiel ao texto, à letra. E é daqui que se pode partir. Desta hipótese a que os textos de Kafka forçaram a leitura de Adorno: a da literalidade. Ela será, na verdade, um dos principais fios condutores das «Aufzeichnungen zu Kafka».

O corpo e a letra

O ensaio sobre Kafka arranca com um gesto tipicamente adorniano: o resgate de uma obra significativa à sua canonização cultural – um gesto que, aliás, surge explícito no título de um outro ensaio de *Prismen*: «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt». O mesmo seria urgente no que concerne à obra de Kafka: defendê-la dos seus apologistas, amantes ou acólitos; resgatá-la à «glória falsa, a fatal variante do esquecimento que Kafka teria deveras preferido»³⁰¹.

Trata-se, assim, de combater a visão, que ainda hoje não caiu em desuso, segundo a qual a obra de Kafka diagnostica, tanto quanto o pode uma obra literária, o «absurdo» da condição humana, considerada intemporalmente ou na sua actualidade. Adorno recusa-se a ver em Kafka uma espécie de realismo simbólico. Opõe, por isso, à noção de «símbolo», na esteira de Benjamin, a noção de «alegoria». A obra de Kafka seria como que uma parábola (alegoria) de que se perdeu a chave. Interpretar a obra de Kafka, tomando a ausência de chave pela própria chave, seria o que o existencialismo procura fazer, propondo, de forma mais ou menos consciente – num misto de *naïveté* e cinismo –, que o sentido da obra de Kafka reside no diagnóstico do

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 257: «Kafkas Gebilde hüteten sich vor dem mörderischen Künstlerirrtum, die Philosophie, die der Autor ins Gebilde pumpt, sei dessen metaphysischer Gehalt. Wäre sie es, das Werk wäre totgeboren: es erschöpfte sich in dem, was es sagt, und entfaltete sich nicht in der Zeit. Vom Kurzschluß auf die allzu frühe, vom Werk schon gemeinte Bedeutung vermöchte als erste Regel zu schützen: alles wörtlich nehmen, nichts durch Begriffe von oben her zudecken. Die Autorität Kafkas ist die von Texten. Nur die Treue zum Buchstaben, nicht das orientierte Verständnis wird einmal helfen.»

³⁰¹ *Ibid.*, p. 254: «(...) der falsche Ruhm, die fatale Variante des Vergessens, das Kafka bitter ernst sich gewünscht hätte (...).»

«sem sentido» (do «absurdo») da condição humana³⁰². Quer dizer, o «sem sentido» seria o seu sentido. Adorno procura resistir a todo o custo ao comodismo desta e de outras interpretações, resistindo a ler Kafka como se fosse possível reduzir a sua obra a um «gabinete de informações acerca da situação do homem, ora eterna, ora presente»³⁰³; na sua leitura, trata-se, ao invés, de um confronto com o enigma desta obra, de uma exploração da resistência da própria *letra* kafkiana ao empobrecimento da leitura veiculada por tais interpretações.

Lancemo-nos numa longa passagem do início do ensaio em que Adorno aglomera enfaticamente alguns destes pontos.

Em parte nenhuma da obra de Kafka clareia a aura da ideia infinita; em nenhuma se desanuvia o horizonte. Todas as frases são literais, e todas elas significam. Estes dois aspectos não se fundem, como pretenderia o símbolo, mas separam-se um do outro; e do abismo entre eles jorra o raio de luz ofuscante da fascinação. Apesar do protesto do seu amigo, a prosa de Kafka alinha-se também com os proscritos, por tomar como modelo a alegoria, em vez do símbolo. Com razão, definiu-a Benjamin como parabólica. Ela não se expressa através da expressão, mas da sua recusa, através de uma interrupção [*Abbrechen*]. Trata-se de uma arte da parábola [*Parabolik*] de que se extraviou a chave; mesmo aquele que procurasse tornar isto [a ausência de chave] numa chave seria induzido em erro, na medida em que confundiria a tese abstracta da obra de Kafka – a da obscuridade da existência – com o seu teor [*Gehalt*]. Todas as frases dizem: interpreta-me; e nenhuma se deixa interpretar. Com a reacção “é assim que as coisas são” [*“So ist es”*], todas arrastam a pergunta: de onde é que eu conheço isto? O *déjà vu* é permanentemente exposto. Pela violência com que reclama uma interpretação, Kafka suprime a distância estética. Ele exige do sujeito pretensamente desinteressado de outrora um esforço desesperado; assalta-o e sugere-lhe que o que depende de se compreender bem ou não é muito mais do que o seu equilíbrio espiritual: trata-se de uma questão de vida ou de morte. Entre os pressupostos de Kafka, o mais insignificante não será o de que a relação contemplativa entre texto e leitor foi

³⁰² Esta é, também, uma das preocupações preliminares de Adorno em relação à obra de Beckett (de que nos ocuparemos no Capítulo IV), expressa liminarmente num passo inicial do ensaio «Versuch, das Endspiel zu verstehen»: «Os impulsos são levadas ao nível dos meios artísticos mais avançados, os de Joyce e de Kafka. Para Beckett, o absurdo deixou de ser um dado verificável sobre existência, que se diluiu numa ideia e que depois se ilustrou. O procedimento poético abandona-se-lhe sem intenção. Ele [o absurdo] desfaz-se daquela universalidade da teoria que, no existencialismo – a doutrina da indissolubilidade da existente [*Daseienden*] individual –, a ligava não obstante ao *pathos* ocidental do universal e do permanente.» («Endspiel», p. 281: «Die Impulse werden auf den Stand der avanciertesten künstlerischen Mittel gebracht, die von Joyce und Kafka. Absurdität ist ihm keine zur Idee verdünnte und dann gebildete Befindlichkeit des Daseins mehr. Das dichterische Verfahren überläßt sich ihr intentionslos. Sie wird jener Allgemeinheit der Lehre, entäußert die sie im Existentialismus, der Doktrin von der Unauflöslichkeit des einzelnes Daseienden, gleichwohl mit dem abendländischen Pathos des Allgemeinen und Bleibenden verband.»)

³⁰³ *Ibid.*, p. 254: «[...] Auskunftsbüro der je nachdem ewigen oder heutigen Situation des Menschen [...]»

abalada no seu fundamento. Os seus textos apontam para que não permaneça uma distância constante entre eles e a sua vítima, mas, pelo contrário, para que estes textos revolvam de tal modo os afectos [*Affekte*] desta vítima, ao ponto de ela temer que o narrado a assalte, como as locomotivas o público, na mais recente técnica tridimensional do cinema. Uma tal proximidade física, agressiva, impede o hábito do leitor de se identificar com as personagens dos romances.³⁰⁴

São muitas e diversamente fecundas as linhas que ficam por desenvolver a partir desta passagem – a literalidade, o alegórico, o *déjà vu*, a violência, a supressão da distância contemplativa, a dimensão fisiológica da leitura – e entrecruzá-las corresponde ao que Adorno, no seu estilo inconfundível – simultânea e paradoxalmente dialéctico e aforístico – empreende ao longo do ensaio, tendo as linhas deste périplo por objectivo prolongar esse mesmo esforço.

Tomemos de assalto, para já, o corpo – o corpo por onde passam algumas das linhas supra-citadas. A leitura de Kafka diz-lhe respeito. É-se afectado *fisiologicamente* – para falar como Nietzsche³⁰⁵ – ao ler os seus textos. O que quer isto dizer? A distância empírica entre o leitor e o texto – entre o corpo do indivíduo que lê e o corpo do livro que é lido – será irredutível; mas há uma outra distância (num sentido não imediatamente empírico) – entre o corpo do leitor e o *corpo* do

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 255s: «Nirgends verdämmert bei Kafka die Aura der unendlichen Idee, nirgends öffnet sich der Horizont. Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klafft auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der grelle Strahl der Faszination. Kafkas Prosa hält es, trotz dem Protest seines Freundes, auch darin mit den Verfeimten, daß sie eher der Allegorie nacheifert als dem Symbol. Benjamin hat sie mit Grund als Parabel definiert. Sie drückt sich nicht aus durch den Ausdruck sondern durch dessen Verweigerung, durch ein Abbrechen. Es ist eine Parabolik, zu der der Schlüssel entwendet ward; selbst der, welcher eben dies zum Schlüssel zu machen suchte, würde in die Irre geführt, indem er die abstrakte These von Kafkas Werk, die Dunkelheit des Daseins, mit seinem Gehalt verwechselte. Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden. Jeder erzwingt mit der Reaktion »So ist es« die Frage: woher kenne ich das; das *déjà vu* wird in Permanenz erklärt. Durch die Gewalt, mit der Kafka Deutung gebietet, zieht er die ästhetische Distanz ein. Er mutet dem angeblich interesselosen Betrachter von einst verzweifelte Anstrengung zu, springt ihn an und suggeriert ihm, daß weit mehr als sein geistiges Gleichgewicht davon abhängt, ob er richtig versteht, Leben oder Tod. Unter den Voraussetzungen Kafkas ist nicht die geringfügigste, daß das kontemplative Verhältnis von Text und Leser von Grund auf gestört ist. Seine Texte sind darauf angelegt, daß nicht zwischen ihnen und ihrem Opfer ein konstanter Abstand bleibt, sondern daß sie seine Affekte derart aufrühren, daß er fürchten muß, das Erzählte käme auf ihn los wie Lokomotiven aufs Publikum in der jüngsten, dreidimensionalen Filmtechnik. Solche aggressive physische Nähe unterbindet die Gewohnheit des Lesers, mit Figuren der Romane sich zu identifizieren.»

³⁰⁵ Não nos esqueçamos que é Nietzsche quem anuncia – e, antes de mais, põe constantemente em prática – uma «fisiologia da estética». Cf. *Para a Genealogia da Moral*, III, 8, *op. cit.*, p. 135: «Noutra circunstância hei-de voltar a esta minha perspectiva, relacionando-a com problemas ainda mais delicados: os de uma *fisiologia da estética*, coisa virgem, inexplorada.» (KSA 5, p. 356 «Auf diesen Gesichtspunkt werde ich ein andres Mal zurückkommen, im Zusammenhang mit noch delikateren Problemen der bisher so unberührten, so unaufgeschlossenen *Physiologie der Ästhetik*.»)

texto –, e esta é perturbada. Deixa de se poder falar de uma distância contemplativa: gera-se uma aproximação – ameaçadora –, quando metáfora, significado, espírito dão lugar a um «corpo espiritual» (*«spiritueller Leib»*)³⁰⁶.

Não se ser afectado *fisiologicamente* ao ler Kafka é não chegar a lê-lo – sugere Adorno. Sem nada ceder a um qualquer moralismo miserabilista e furtando-se sempre à ideia de uma qualquer «identificação» com as personagens romanescas, a leitura de Kafka exige-se compassiva: sente-se o/com o texto – como perante um corpo doente, ferido, agonizante, cujo sofrimento não se partilha *empiricamente*, sem que, por isso, se possa dizer que dele se permanece à distância da contemplação. A leitura de Kafka atrai e repele, sem contradição.

É para fazer justiça a esta exigência – a de uma leitura em que não se foge a ser afectado, atraído, repellido, arrastado no turbilhão em que o carácter fisiológico da leitura de Kafka se joga – que Adorno recorre ao princípio da literalidade (*Buchstäblichkeit*). Realce-se, portanto, o enlace destas duas linhas: a do carácter fisiológico e a do princípio da literalidade – o(s) fio(s) de Ariadne deste périplo. Ler *rigorosamente* os textos de Kafka implicaria não resistir ao contágio de tais textos, permanecer em contacto com a sua rugosidade, abeirar-se deles ao ponto de neles se desequilibrar: para tal seria preciso tomá-los à letra.

Sejamos prudentes e ressalvemos, desde já, o seguinte: a «fidelidade à letra» (*Treue zum Buchstaben*) – é esta a determinação nuclear do princípio da literalidade, tal como se encontra apresentada nas «Aufzeichnungen zu Kafka» –, implica ler um texto *pelo que ele é* – e não *pelo que ele representa ou simboliza* –, admitindo, entretanto, que *ele é*, também, *o que nele afecta quem o lê* – isso que faz dele, em si mesmo, um «afecto». Voltaremos a esta formulação intrincada e à noção de «afecto» mais à frente. Sublinhe-se, para já, que a proposta adorniana não se confunde com uma qualquer apologia de uma leitura literal de carácter positivista, que preconizasse – se não uma redução, eventualmente – uma recondução do lido ao sentido literal das palavras. Muito pelo contrário...

O princípio da literalidade, tal como Adorno o propõe neste ensaio, aponta, nos antípodas de uma concepção vulgar de literalidade, ancorada na distinção entre significado e significante, para duas exigências: por um lado, a de salvaguardar o

³⁰⁶ Cf. *ibid.*, p. 263: «Der zum Zerreißen angespannten Entspannung fällt, was Metapher, Bedeutung, Geist war, unmittelbar, intentionslos zu, als “spiritueller Leib”.»

carácter fisiológico da leitura; por outro, a de resistir a uma leitura simbólica e, mais especificamente, à interpretação existencialista da obra de Kafka.

Contudo, a posição de Adorno oscilou, ao longo das décadas de 50 e 60, no que toca à avaliação do «princípio da literalidade», facto que – acrescentando à dificuldade do problema –, dá ensejo a uma deriva sobre a questão.

Deriva sobre a literalidade

*Sim, senhores: as pessoas pedem para eu ser mais claro. Como? O que espero é ver a mefáfora apocalíptica ganhar um sentido literal.*³⁰⁷

Se, como temos salientado, Adorno valoriza o princípio da literalidade nas «Aufzeichnungen zu Kafka», posteriormente, nomeadamente na *Teoria Estética*, manifesta cepticismo a seu respeito, ao ponto de afirmar que «nada em arte seria literal, e muito menos as palavras»³⁰⁸. Este facto situa-nos perante dificuldades a que não podemos esquivar-nos.

O problema foi já detectado e debatido longamente por Christoph Menke:

Este motivo da preservação estética da letra defronte do espírito, da superfície da obra de arte contra a profundidade da interpretação, é central para a estética negativa de Adorno. [...] Esta questão é tanto mais urgente, quanto o desenvolvimento adorniano do motivo da literalidade estética se expõe a um mal-entendido: se se opuser a letra estética à interpretação espiritual apenas superficialmente, compreendendo-a como a sua negação abstracta, então, esta terá consequências positivistas; a conservação da letra de objectos estéticos torna-se indiscernível do programa positivista da sua captação literal. [...] Aperceber-se deste perigo positivista que ameaça a captação “literal” de objectos estéticos leva Adorno a rejeitar explicitamente, na *Teoria Estética*, as máximas da literalidade que eram ainda centrais nas “Anotações sobre Kafka”: “O espírito nas obras de arte transcende tanto o seu

³⁰⁷ Herberto HÉLDER, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979, p. 29.

³⁰⁸ *ÄT*, p. 135: «[Negativ sagt das,] es sei nichts an den Kunstwerken buchstäblich, am letzten ihre Worte [...]»

carácter de coisa, quanto os fenómenos sensíveis, e é-o apenas na medida em que estes momentos o são. Dito de modo negativo, nada em arte seria literal, e muito menos as palavras” [ÄT, p. 135]. Adorno protesta assim contra a “recente reificação, a regressão das obras de arte à literalidade bárbara do que, esteticamente, fosse o caso” [ÄT, p. 158], em que degenera toda a negação puramente abstracta do espírito estético. A tentativa de resgatar a literalidade estética através da negação abstracta do espírito estético pressupõe de imediato uma compreensão errada da relação entre ambos: só separados um do outro eles se podem negar. Mas, assim sendo, o postulado da captação literal partilha o preconceito do seu opositor, a hermenêutica tradicional, que tenta alcançar de modo isolado o espírito incorporado na letra em actos de interpretação simbólica. O culto da superfície corresponde ao culto do espírito estético. Ambos separam o que, enquanto estético, só pode ser pensado em conjunto [...].³⁰⁹

Menke mostra como a hermenêutica tradicional acaba por se assemelhar ao programa positivista de uma leitura literal e que é contra ambos que se afirma a valorização da «letra estética» (contra a hermenêutica) e a defesa do «espírito estético» (contra o positivismo). Ou seja, não seria preciso – mantendo-se fiel a Adorno – decidir entre a preconização da literalidade no ensaio sobre Kafka e a sua condenação posterior na *Teoria Estética*; nem, tão-pouco, se seria obrigado a reconhecer uma contradição conceptual – para lá da terminológica – entre o ensaio sobre Kafka e a *Teoria Estética*. O terreno da segunda é, muito pelo contrário, favorável a um revigoramento do «princípio da literalidade» preconizado no primeiro, mesmo se a terminologia varia. Com efeito, a mesma preocupação une – com

³⁰⁹ Christoph MENKE, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 36s: «Dieses Motiv der ästhetischen Bewahrung des Buchstabens gegenüber dem Geist, der Oberfläche des Kunstwerks gegen die Tiefe des Deutens, ist für Adornos Negativitätsästhetik zentral. [...] Diese Frage wird um so dringlicher, als sich Adornos Durchführung des Motivs ästhetischer Buchstäblichkeit einem Mißverständnis aussetzt: Wird der ästhetische Buchstabe dem geistigen Deuten nur äußerlich entgegengesetzt, als dessen nur abstrakte Negation verstanden, dann hat dies positivistische Konsequenzen; die Erhaltung des Buchstabens ästhetischer Objekte wird von dem positivistischen Programm ihres wörtlichen Erfassens ununterscheidbar. [...] Die Einsicht in diese positivistische Gefahr, die dem “buchstäblichen” Erfassen ästhetischer Objekte droht, führt Adorno in der *Ästhetischen Theorie* dazu, die in den “Aufzeichnungen zu Kafka” noch zentrale Maxime der Buchstäblichkeit explizit zurückzuweisen: “Geist an den Kunstwerken transzendiert ebenso ihr Dinghaftes wie das sinnliche Phänomen und ist doch nur soweit, wie jene Momente sind. Negativ sagt das, es sei nichts an den Kunstwerken buchstäblich, am letzten ihre Worte.” [ÄT, p. 135] Damit erhebt Adorno Einspruch gegen die “neuerliche Verdinglichung, die Regression der Kunstwerke auf die barbarische Buchstäblichkeit dessen, was ästhetisch der Fall sei” [ÄT, p. 158], der jede bloß abstrakte Negation des ästhetischen Geistes verfällt. Der Versuch, die ästhetische Buchstäblichkeit durch abstrakte Negation des ästhetischen Geistes zu retten, setzt bereits ein falsches Verständnis ihres Verhältnisses voraus: nur als aufeinander unbezogene können sie sich abstrakt negieren. Damit teilt aber das Postulat buchstäblichen Erfassens das Vorurteil seines Gegners, der traditionellen Hermeneutik, die den im Buchstaben verkörperten Geist in Akten symbolischen Deutens isoliert zu ergreifen versucht. Der Kult der Oberfläche des ästhetischen Geistes entsprechen sich. Sie beide trennen, was als ästhetisches nur in seinem Zusammenhang gedacht werden kann [...]»

consequências que, aliás, transcendem este capítulo – a inicial valorização da literalidade e a sua condenação posterior, a saber, a preocupação com a salvaguarda da opacidade, da resistência, do «carácter enigmático» de obras de arte, aspectos que transgridem quer a evidência da denotação, quer a clareza da hermenêutica. Toca-se, assim, no ponto nevrálgico da questão: há que distinguir distintamente duas acepções da literalidade. Tentemos esboçar esta distinção no que se segue.

Um pequeno, mínimo, exemplo, longe do universo de Kafka – mais um desvio –, servir-nos-á de pedra de toque. Consideremos, pois, estes versos de Paul Éluard:

A quoi penses-tu
Je pense au premier baiser que je te donnerai.³¹⁰

Uma leitura literal, num sentido vulgar, interpretaria à letra quer o emprego do futuro, quer o adjectivo «primeiro»: entender-se-ia que a utilização deste tempo verbal denota uma intenção, uma acção que se pretende realizar no futuro, uma acção que, tratando-se de um «*primeiro* beijo», será, portanto, inédita... Como é óbvio, não é esta a acepção da «fidelidade à letra» que nos pode interessar. O princípio da literalidade não se confunde com a hipóstase do significado das palavras, mas, tal como o preconiza Adorno no seu ensaio sobre Kafka, ele previne a neutralização da leitura que decorre da remissão do sentido do texto para lá dele – trata-se de *não* perguntar «o que é que *isto* quer dizer?», como se se pudesse dizê-lo de outro modo...

Uma leitura literal – insistamos – procura salvaguardar um confronto com o escrito que, por um lado, transcende o princípio da denotação e, por outro, escapa à remissão para um sentido exterior a esse mesmo escrito (mesmo se incomensurável à denotação).

Em jogo, nestes versos de Éluard, estaria confrontar-se com um gesto amoroso, de que aquelas palavras formulam literalmente a trajectória; promessa, abertura, vertigem. O amor declina-se no futuro – independentemente de *o beijo que te darei* ser ou não, factualmente, o primeiro. Porque *esse beijo que te darei será sempre o primeiro de cada vez que – roubando-to – mo concederes*. O princípio da literalidade diz aqui respeito à possibilidade – se não, mesmo, à exigência – de um

³¹⁰ Paul ÉLUARD, *Últimos Poemas de Amor*, trad. de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, p. 63: «No que estás a pensar / Eu penso no primeiro beijo que te darei.»

ser-se afectado, na leitura *literal*, pelo *pathos* amoroso. Inicial e derradeiro – é o amor:

Aux rues de petites amours
Les murs finissent en nuit noire

J'aime
Et mes rideaux sont blancs.³¹¹

Não se trata de anular a metáfora – afinal, sem o princípio analógico que lhe subjaz, como poderia pensar-se o contraste entre o negrume em que desembocam os muros nas ruas dos pequenos amores e a brancura das cortinas de quem ama? –, mas de trazê-la a uma proximidade escaldante – recorde-se a temperatura poética de que falou Ruy Belo – que nela abrevia a distância neutralizante do princípio representativo. Também as metáforas queimam. E é literal o que nelas queima. Por fim – permita-se-nos este *tour de force* –, tratar-se-ia de ler literalmente a própria metáfora.

O que se dá na experiência de leitura – numa leitura que se quer literal para que o seja efectivamente – é irremissível para uma esfera de sentido transcendente ao que nela acontece. Mas isto, que não anula a dimensão denotativa da linguagem humana, também não invalida o estatuto específico que nela ocupa a metaforização. A exigência de literalidade em que Adorno aposta nas «Aufzeichnungen zur Kafka» jogar-se-ia, em todo o caso, noutro plano. É-lhe alheia quer a idolatria da denotação (que se confunde com a acepção vulgar da literalidade, i.e., com a remissão para o sentido literal ou próprio das palavras), quer a anatematização da metáfora³¹².

³¹¹ *Ibid.*: «Nas ruas de amores de passagem / As paredes terminam em noite de breu // Eu estou apaixonado / E são alvas as minhas cortinas.»

³¹² Ao preconizar, nas «Aufzeichnungen zu Kafka», o princípio da literalidade, Adorno, embora se oponha à extensão do princípio analógico, que subjaz a algumas metáforas, à totalidade da leitura, não rejeita *tout court* a noção de metáfora e, genericamente, a existência de metáforas. Leia-se, por exemplo, este passo: «Por vezes, as palavras desprendem-se, sobretudo as metáforas, e adquirem existência própria. Josef K. morre “como um cão” e Kafka comunica as investigações de um cão.» (*Ibid.*, p. 257: «Zuweilen lösen die Worte, insbesondere Metaphern, sich los und gewinnen eigene Existenz. »Wie ein Hund« stirbt Josef K., und Kafka teilt die Forschungen eines Hundes mit.»)

Este aspecto é decisivo para – apesar da surpreendente afinidade que une os dois textos – distinguir o ensaio de Adorno sobre Kafka de *Kafka. Pour une littérature mineur* (1975) de Deleuze e Guattari. Sendo que, nesta obra, se defende, também, o primado de uma leitura literal, a literalidade opõe-se ostensivamente, segundo estes autores, ao conceito de metáfora. A importância deste problema obriga-

Por outras palavras e em termos quase paradoxais: ler-se-ão metáforas (pois o sentido da palavra poética não se restringe ao seu sentido denotativo) numa leitura literal (que salvaguarda a imanência da leitura ao lido).

O que se sublinha, em suma, é a dimensão fisiológica da leitura: o ela consistir no ser-se assaltado pelo que se objectivou na escrita. Anula-se a distância *na leitura*, fazendo assim justiça a uma proximidade *na escrita*. Trata-se, na primeira, de uma questão de atenção, de escuta, de uma leitura rente *ao escutar*, onde, na segunda, estaria em causa uma – não menos atenta – escrita *rente ao dizer*. O corpo é, em ambas, o meio do que acontece.

A leitura prolonga, também na sua dimensão fisiológica, a experiência da escrita; *prolongamento* esse que já o conceito primeiro-romântico de «crítica de arte» – cuja relevância para um entendimento cabal da estética adorniana, como defendemos no § 5 do Cap. I, aqui uma vez mais se confirma – pressupunha: a experiência da obra de arte – aqui, a leitura – constitui ainda, e radicalmente, um desdobramento dela. Só o leitor apostado numa leitura literal, no sentido aqui

nos a acrescentar alguns esclarecimentos, quer acerca do conceito de literalidade que prevalece na obra de Deleuze e de Guattari, quer acerca das tensões e das afinidades entre o modo de conceber a literalidade destes autores e a acepção propriamente adorniana deste conceito como princípio de leitura. Para Deleuze e Guattari, a par do contraste entre uma leitura de tipo interpretativo e uma leitura de tipo experimental, é decisiva a distinção entre os conceitos de metáfora e de literalidade, enquanto modelos privilegiados daqueles tipos de leitura. Trata-se de preconizar uma leitura de tipo experimental, baseada na literalidade: a leitura deve ser imanente ao texto e confrontar-se com a dimensão de estranheza afectante das palavras. (Se, para Adorno, o cerne da questão, em termos terminológicos, é o contraste entre «literalidade» e «símbolo»; para Deleuze e Guattari, este cede o lugar ao contraste entre «literalidade» e «metáfora».) A oposição à metáfora é central para Deleuze e Guattari na medida em que permite atacar a insuficiência de uma leitura de tipo interpretativo, ancorada na remissão para um sentido transcendente ao texto, de que este seria a expressão oblíqua, críptica ou sublimada. Esta remissão vê-se traduzida pelo conceito de metáfora que, para estes autores, não restitui as experiências da escrita e da leitura, ao permanecer ancorada na distinção entre dois planos de sentido – o do sentido próprio e o do sentido figurado – e na sua articulação por meio de uma analogia. A boa perspectiva acerca da relação entre «Aufzeichnungen zu Kafka» e *Kafka. Pour une littérature mineur* exige uma certa precisão terminológica. Onde Adorno defende a leitura literal, opondo-a a uma leitura simbólica, sem anatematizar a metáfora (na medida em que a literalidade a que se refere não se confunde com o sentido literal / denotativo das palavras a que escapa a noção de metáfora), Deleuze e Guattari preconizam a leitura literal, contrastando-a com uma leitura metafórica, rejeitando a dualidade entre sentido «próprio» e «figurado» (subjacente ao conceito de metáfora). No entanto, as duas abordagens cruzam-se na medida em que Adorno, sem rejeitar o conceito de metáfora, também se opõe à dualidade entre sentido «próprio» e «figurado», e, por seu turno, Deleuze e Guattari, embora rejeitem a metáfora como princípio de leitura, fazem-no, como é óbvio, sem se aterem ao sentido literal (próprio) das palavras. Em geral, a afinidade entre os dois modos de abordar a questão da «literalidade» é manifesta em três pontos: (1) na oposição a uma leitura de tipo interpretativo, (2) no postulado da imanência da leitura ao texto e (3) na ênfase na dimensão afectante, fisiológica, experimental da leitura. Sobre este assunto, cf. François ZOURABICHVILI, «Deleuze et la question de la littéralité» [2004], in <http://www.philosophie-en-ligne.fr/klesis/F-Zourabichvili.pdf>.

explanado – a um só tempo vigilante e sem defesas –, poderá transformar-se num meio do desdobramento da obra³¹³.

Literalidade, fisiologia e negação

Sem que nas mais inquietantes narrativas de Kafka esteja em causa a descrição de sonhos, lida-se, por vezes, com a sensação de não avançar e, concomitantemente, de tudo fazer para isso. Está-se paralisado. O que numa obra como *O Processo* (*Der Prozeß*) acontece não é um sonho, nem um pesadelo; é-se dissuadido de dar crédito a uma tal hipótese interpretativa na medida que surge na narrativa um sonho, precisamente.

Com razão, chamou Cocteau a atenção para o facto de que a introdução do desconcertante enquanto sonho afasta sempre o aguilhão. O próprio Kafka, para impedir um tal abuso, interrompeu o *Processo* num momento decisivo com um sonho – a peça, verdadeiramente hedionda, publicara-a Kafka n' *Um médico rural* –, confirmando, pelo contraste com este sonho, que tudo o resto é realidade, mesmo se esta fosse tirada de sonhos, recordados às vezes n' *O castelo* e em *América* por passagens tão penosamente estiradas, que o leitor acaba por temer não ser capaz de voltar a emergir. O mais fraco, entre os momentos de choque, não será o de Kafka tomar os sonhos *à la lettre*.³¹⁴

É-se levado, na leitura, a tomar à letra o sonho que o não é. É como se Kafka liquidasse o sonho pela sua onnipresença³¹⁵. Há, portanto, que lidar com estes textos

³¹³ É, uma vez mais, a noção positiva de crítica imanente (como desdobramento) – e, talvez, a determinação exemplar associada por Kant à obra de génio –, que Adorno pressupõe neste passo das «Aufzeichnungen zu Kafka»: «Considerações acerca da justiça ou injustiça de uma tal táctica literária são assim tão infrutíferas, porque a crítica só pode aplicar-se àquilo que numa obra faz dela um modelo, ao que nela diz: assim como sou, assim deve ser.» (*Ibid.* p. 265s: «Erwägungen über Recht und Unrecht solcher literarischen Taktik sind aber darum so fruchtlos, weil Kritik sich immer nur auf das an einem Werk beziehen kann, worin es Muster sein will; wo es spricht: so wie ich bin, so soll es sein.»)

³¹⁴ *Ibid.*, p. 258: «Mit Recht hat Cocteau darauf aufmerksam gemacht, daß die Einführung von Befremdendem als Traum stets den Stachel entfernt. Kafka selber hat zur Verhinderung solchen Mißbrauchs den Prozeß an einer entscheidenden Stelle durch einen Traum unterbrochen -das wahrhaft ungeheure Stück publizierte er im 'Landarzt' - und durch den Kontrast dieses Traums alles andere als Wirklichkeit bekräftigt, wäre es auch jene aus den Träumen geschöpfte, an welche zuweilen in Schloß und 'Amerika' so qualvoll ausgespinnene Partien gemahnen, daß der Leser fürchten muß, nicht wieder auftauchen zu können. Unter den Schockmomenten ist nicht das schwächste, daß er die Träume à la lettre nimmt.»

³¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 274: «Com a liquidação do sonho através da sua onnipresença, o narrador épico que é Kafka prolongou o impulso expressionista até a um ponto só atingido pelos poetas líricos radicais.»

como com sonhos, com a atenção microscópica que Kafka parece também dedicar-lhes. Não se trata de psicologizar Kafka que, segundo Adorno, «arranca a psicanálise à psicologia»³¹⁶. Mas é preciso enredar-se: deter-se, insistir, teimar em pormenores incomensuráveis e opacos, em pontos cegos³¹⁷. Coisas como sobressaltos, sustos, desconfortos insidiosos, mas repentinos e passageiros, suscitados, por vezes, por gestos mínimos, mas reveladores de experiências que neles se sedimentaram há muito:

Um dia, as experiências sedimentadas em gestos darão lugar à interpretação, segundo a qual se deve reconhecer na sua *mimesis* um universal recalcado pelo entendimento humano saudável. “Através da janela avistava-se de novo a velhota que, com um curiosidade deveras senil, assomara à janela do prédio em frente para ver tudo o que se viesse a passar” – lê-se na cena da detenção no início do *Processo*. Quem, numa pensão, não se terá um dia sentido observado do mesmo modo, precisamente do mesmo modo? E para quem não terá cintilado um tal quadro – com tudo o que tem de repulsivo, de familiar, de incompreensível e de inevitável – como a imagem do destino? Aquele, contudo, que pudesse decifrar tais charadas [*Rebusse*], saberia mais acerca de Kafka, do que aquele que encontra nele uma ontologia ilustrada.³¹⁸

Esta passagem do *Processo* é subtilmente *unheimlich*. É-o também, ou releva da aceção freudiana do *Unheimlich* – ainda que neste ensaio Adorno não recorra explicitamente a ela – o modo como Adorno a lê. Desse ponto de vista, e mesmo se para Adorno não faz sentido reconduzir à psicologia ou à psicanálise a interpretação da obra de Kafka – nem, de resto, da de nenhum outro autor –, haverá uma relação entre o investigador do inconsciente (*Erforscher des Unbewußten*) e o parabolista da opacidade (*Paraboliker der Undurchdringlichkeit*). De facto, Kafka detém-se em

(«Mit der Liquidation des Traums durch dessen Allgegenwart verfolgte der Epiker Kafka den expressionistischen Impuls so weit wie nur die radikalen Lyriker.»)

³¹⁶ *Ibid.*, p. 261: «Er [Kafka] entreißt die Psychoanalyse der Psychologie.»

³¹⁷ *Ibid.* p. 258: «Assim como Kafka se relaciona com o sonho, deve o leitor relacionar-se com Kafka. Nomeadamente teimando em pormenores incomensuráveis, opacos, em pontos cegos» («So aber wie Kafka zu dem Traum sich verhält, soll der Leser zu Kafka sich verhalten. Nämlich auf den inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen beharren.»)

³¹⁸ «Kafka», p. 259s: Den in den Gesten sedimentierten Erfahrungen wird einmal die Deutung folgen, in ihrer Mimesis ein vom gesunden Menschenverstand verdrängtes Allgemeines wiedererkennen müssen. »Durch das offene Fenster erblickte man wieder die alte Frau, die mit wahrhaft greisenhafter Neugierde zu dem gegenüberliegenden Fenster getreten war, um auch weiterhin alles zu sehen«, heißt es in der Verhaftungsszene am Anfang des Prozesses. Wer hätte nicht schon, in einer Pension, auf die gleiche, genau die gleiche Weise von Nachbarn sich beobachtet gefühlt, und wem wäre nicht daran samt allem Abstoßenden, Altgewohnten, Unverständlichen und Unvermeidlichen das Bild des Schicksals aufgeblitzt. Der aber solche Rebusse aufzulösen vermöchte, wüßte mehr von Kafka, als wer in ihm die Ontologie illustriert findet.»

pormenores mínimos: reflexos, lapsos, sonhos, gestos involuntários, sintomas. Não se trata de análises, mas de experiências. Kafka escreve experimentando *literalmente*:

A isto se presta a literalidade kafkiana. Como num dispositivo experimental, ele estuda o que aconteceria se as descobertas da psicanálise acertassem, no seu conjunto, não em termos metafóricos e mentais, mas fisicamente.³¹⁹

Na literalidade está também em causa a força da escrita de Kafka como «desmontagem» (*Abbau*). Ou seja, a literalidade, sendo – como é – uma exigência da leitura de Kafka, estaria antes de mais em jogo, segundo Adorno, no processo criativo kafkiano. Um e outro aspectos são indissociáveis. É o segundo que arrasta o primeiro; a «primazia do objecto» (*Vorrang des Objekts*) norteia o desdobramento crítico.

A literalidade extrema-se – para lá de um registo metafórico – na identificação com o animal. Trata-se, como veremos, de uma identificação cujo valor permanece enigmático, a par da imobilização que se lhe associa no caso da *Metamorphose*, acerca de cuja concepção Adorno aventa a seguinte hipótese:

Na *Metamorphose*, a direcção da experiência deixa-se reconstruir pela literalidade, como prolongamento de linhas. “Estes viajantes são como percevejos” [“*Diese Reisenden sind wie Wanzen*”] segundo a frase idiomática que Kafka deve ter apanhado, esmagado como um insecto. Percevejos, não como percevejos. Que seria de um homem que fosse um percevejo tão grande como um homem? Tão grandes e deformados, com pernas gigantescas, esmagadoras e cabeças distantes, minúsculas deveriam parecer a uma criança os adultos, se o olhar de susto infantil fosse totalmente isolado e fixado; poder-se-ia fotografar isto com uma câmara em posição oblíqua.³²⁰

A desumanização literal de Samsa – com tudo o que naquela experiência é inesperado, perturbador, repugnante – resiste ao sossego da leitura de um texto em

³¹⁹ *Ibid.*, p. 262: «Dazu taugt die Kafkasche Buchstäblichkeit. Wie in einer Versuchsanordnung studiert er, was geschähe, wenn die Befunde der Psychoanalyse allesamt nicht metaphorisch und mental, sondern leibhaft zuträfen.»

³²⁰ *Ibid.*, p. 266: «In der 'Verwandlung' läßt sich die Bahn der Erfahrung an der Wörtlichkeit rekonstruieren, als Verlängerung der Linien. »Diese Reisenden sind wie Wanzen«, heißt die Redensart, die Kafka aufgegriffen haben muß, aufgespießt wie ein Insekt. Wanzen, nicht wie die Wanzen. Was wird aus einem Menschen, der eine Wanze ist, so groß wie ein Mensch? So groß aber müßten einem Kind die Erwachsenen aussehen und so verschoben, mit riesigen, zertretenden Beinen und fernen, winzigen Köpfen, wenn der kindliche Blick des Schreckens ganz isoliert, festgebannt würde; mit schräger Kamera läßt sich das photographieren.»

que tudo se jogasse no plano de metáforas empregues para caracterizar o estado de espírito de um outro qualquer caixeiro-viajante que acordasse, depois de uma noite de sonhos agitados, sentindo-se não menos miserável, mas em forma humana. Literal será a leitura que não resiste ao *pathos* de uma tal metamorfose.

Pouco têm de expressivo as muitas descrições e/ou relatos de gestos, diálogos, pensamentos que pontuam a narrativa. Mas será expressivo o modo de o não serem. Em Kafka, a própria abstracção, a frieza do tom, uma certa crueza *falam*; é a sua inexpressividade que é expressiva.

A negatividade da «fisiologia» kafkiana – da *Metamorfose*, como de tantos outros textos de Kafka – é patente: a «experiência» que ela convoca, a partir da linguagem e do modo como através dela são descritos e relatados gestos, paisagens, acções, diálogos, meditações, é, sobretudo, a do desconforto, da inadaptação, da náusea... e, também, a do horror de se transformar numa coisa repugnantemente imóvel. Kafka conduz-nos, através da desumanização literal de Gregor Samsa, ao cerne fisiológico da reificação. Os fios da literalidade e do carácter fisiológico entretecem-se, na obra de Kafka, com o da negatividade.

Este ponto torna-se evidente, na sequência de uma outra passagem em que Adorno contrasta, no que toca a dois aspectos dos respectivos processos criativos, Kafka e Proust. Tomar certas palavras e expressões à letra – explorando, também, o «não dito» da linguagem corrente alemã – contrastaria com a técnica proustiana da memória involuntária: no lugar da «rememoração do humano», ter-se-ia a «prova exemplar da sua desumanização».

A técnica literária que se agarra às palavras por meio da associação, como a técnica proustiana da memória involuntária se agarra ao sensível, realiza o seu contrário: no lugar da rememoração [*Eingedenkens*] do humano, a prova exemplar da desumanização [*Entmenschlichung*]. A sua pressão obriga os sujeitos a operar uma espécie de regressão biológica, como a que prepara o terreno para as parábolas animais kafkianas. Mas o instante da entrada em actividade, para o qual, em Kafka, tudo tende é aquele em que os homens se apercebem de que não são um “próprio” (*Selbst*), de que são eles próprios (*selbst*) coisas.³²¹

³²¹ «Kafka», p. 266s: «Die schriftstellerische Technik, die durch Assoziation an Worte sich heftet, wie die Proustische der unwillkürlichen Erinnerung an Sinnliches, bewirkt deren Gegenteil: anstelle des Eingedenkens ans Menschliche die Probe aufs Exempel der Entmenschlichung. Ihr Druck nötigt die Subjekte zu einer gleichsam biologischen Rückbildung, wie sie den Kafkaschen Tierparabeln den

No entanto, se uma tal «prova exemplar da desumanização» – esse dar-se, nos textos de Kafka, da experiência de *ser coisa* – é paradigmática da dimensão crítica da obra kafkiana, aperceber-se disto coexiste, na leitura de Adorno, com a verificação de que dos seus textos se acha ausente não só toda e qualquer tentativa de persuasão crítica, mas também toda e qualquer representação simbólica do mundo reificado a criticar. Foi o ponto que sublinhámos no rescaldo do paralelo com Huxley. Todavia – recorde-se –, caracteriza os textos de Kafka, segundo Adorno, uma – mesmo se enigmática – «mimesis da reificação». Ora, isto reconduz-nos – pois é necessário esclarecer, finalmente, o que está em causa numa tal *mimesis* – à passagem da *Teoria Estética* de que partimos e cuja sequência importa, agora, citar na íntegra:

O estilo épico de Kafka, no seu arcaísmo, é *mimesis* da reificação. Na medida em que tem de renunciar a transcender o mito, a sua obra torna cognoscível nele o contexto de cegueira [*Verblendungszusammenhang*] da sociedade através do como, da linguagem.³²²

É no plano do «como» – e não do «quê» – que se joga uma tal «mimesis da reificação»; é nele que a leitura de Kafka deve incidir e embrenhar-se; é a linguagem que está em causa, não o que ela mediatiza; é a experiência do «como», precisamente, o que o princípio da literalidade retém como prioritário; é, entretanto, através do «como» que a negatividade dos textos de Kafka afecta, que a cegueira social e o mito que nela persistem se tornam perceptíveis e são implícita e involuntariamente criticados. A linguagem afecta porque a palavra opera como um gesto: «Gestos constituem amiúde o contraponto de palavras: o pré-linguístico, que se subtraiu à intenção, infiltra-se na ambiguidade que, como uma doença, devorou todo o significado em Kafka»³²³.

O carácter negativo da obra de Kafka, a sua dimensão crítica e, por fim, o seu «teor de verdade» nada têm que ver, insistimos, com uma crítica voluntária e mais ou

Boden bereitet. Der Augenblick des Einstands aber, auf den alles bei ihm abzielt, ist der, da die Menschen dessen innwerden, daß sie kein Selbst daß sie selbst Dinge sind.»

³²² *ÄT*, p. 342: «Kafkas epischer Stil ist, in seinem Archaismus, Mimesis an die Verdinglichung. Während sein Werk den Mythos zu transzendieren sich versagen muß, macht es in ihm den Verblendungszusammenhang der Gesellschaft kenntlich durch das Wie, die Sprache.»

³²³ *Ibid.*, p. 258s: «Oft setzen Gesten Kontrapunkte zu den Worten: das Vorsprachliche, den Intentionen Entzogene fährt der Vieldeutigkeit in die Parade, die wie eine Krankheit alles Bedeuten bei Kafka angefressen hat.»

menos explícita da negatividade do real, onde se entrelaçariam os temas da «desumanização», da «cegueira», da «reificação». Nenhum voluntarismo crítico de carácter político e/ou filosófico é reconhecível nestes textos. Nada leva a crer que Kafka *pretendesse* mimetizar a reificação – muito menos criticá-la. Mas *lê-se / dá-se a sentir* nos seus textos – no «como» da sua linguagem – um ser-se atravessado, sem querer e sem saber – a vontade e a sabedoria, que as haja ou não, são irrelevantes em Kafka – por ela. E este ser atravessado – é de estigmas que se trata – *aparece* incrustado nos textos e *contamina* o leitor. Eis como o princípio da literalidade, o carácter fisiológico e a dimensão negativa/crítica (por via da «mimesis da reificação») se intersectam: *ler literalmente* Kafka seria *experimentar fisicamente*, essas *experiências negativas* sedimentadas nos seus textos.

Ou seja – para que fique claro o ponto de que partimos –, se a «mimesis da reificação», operando através do «como», constitui como que uma crítica (sob a forma de denúncia) da reificação, isto acontece não porque se comprometa contra ela, ou porque a pretende mostrar simbolicamente – como, por hipótese, na «utopia negativa» imaginada por Huxley –, mas porque a dá *literalmente* a sentir, porque a propõe como *experiência*; como *experiência negativa*, uma vez que *afecta* de modo incómodo, perturbador, angustiante. A haver, portanto, uma «crítica da reificação», sob a forma de uma «mimesis da reificação», ela só é concebível, no que toca à obra de Kafka, como involuntária e implícita, operante no quadro fisiológico do que afecta nos seus textos. E é, de resto, nesse quadro fisiológico que ela supera, pela sua intensidade, a *vontade* e a *sabedoria* das críticas política e filosófica. A sua força – afim, neste sentido, à de Beckett – faria com que a literatura comprometida parecesse uma brincadeira de crianças...

A prosa de Kafka, as peças ou o romance verdadeiramente desmedido *O Inominável* de Beckett produzem um efeito, perante o qual os poemas oficialmente comprometidos se apresentam como uma brincadeira de crianças; eles suscitam a angústia de que o existencialismo se limita a falar.³²⁴

³²⁴ «Engagement», *NzL*, p. 426: «[...] Kafkas Prosa, Becketts Stücke oder der wahrhaft ungeheuerliche Roman *Der Namenlose* üben eine Wirkung aus, der gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen; sie erregen die Angst, welche der Existentialismus nur beredet.»

Trata-se de um mostrar enfático, desmedido, brutal³²⁵. Mas isto não basta para caracterizar o *modus operandi* da escrita de Kafka. Dir-se-ia, seguindo Adorno, que o que anima a escrita kafkiana, o que a torna produtiva, o que lhe dá fôlego é uma espécie de apropriação heurística do choque, do pânico, da neurose:

Em vez de curar a neurose, Kafka procura nela mesma a força [*Kraft*] curativo, a do conhecimento: as feridas com que a sociedade marca a fogo o indivíduo, são lidas por este como cifras da não verdade social, como negativo da verdade. A sua violência [*Gewalt*] é a da decomposição [*Abbaus*].³²⁶

No processo de uma tal decomposição, coagular-se-iam «afectos» em que a experiência negativa do real se dá a sentir, condensada, na leitura. Jogar-se-ia no contacto com esses «afectos» (ou «corpos espirituais», que substituíssem «metáforas» e «símbolos») a dimensão fisiológica da leitura que o princípio da literalidade pretende salvaguardar; a violência da decomposição contamina a leitura; tais «afectos» dão-na a sentir. As afecções e as percepções de uma experiência reificada objectivar-se-iam, na obra de Kafka, como «afectos» e «perceptos» – eis como Deleuze, a cujos conceitos recorremos de passagem, apresentaria o que aqui está em causa³²⁷.

Sem empregar sistematicamente a noção de «afecto» – que poderíamos aqui alinhar com a de «corpo espiritual» (*spiritueller Leib*) –, mas salientando sempre a

³²⁵ «Kafka», p. 280: «O golpe desmistificador de Kafka é o “é assim que as coisas são”.» («Bei Kafka ist ihr Entzauberungsschlag das “So ist es”».)

³²⁶ *Ibid.*, p. 262: «Anstatt die Neurose zu heilen, sucht er in ihr selbst die heilende Kraft, die der Erkenntnis: die Wunden, welche die Gesellschaft dem Einzelnen einbrennt, werden von diesem als Chiffren der gesellschaftlichen Unwahrheit, als Negativ der Wahrheit gelesen. Seine Gewalt ist eine des Abbaus.»

³²⁷ Ao falar de «afecto» (sobretudo de «afecto», mas também de «percepto»), recorremos, com efeito, a dois conceitos de Deleuze, com os quais o filósofo francês procurou pensar a obra de arte enquanto «bloco de sensações», quer dizer, como uma objectivação de «percepções» e «afecções», consideradas independentemente do sujeito: «Os afectos são precisamente esses devires não humanos do homem, tal como os perceptos (incluindo o da cidade) são as paisagens não humanas da natureza.» (Gilles DELEUZE e Felix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005, p. 160: «Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme, comme les percepts (y compris la ville) sont les paysages non humains de la nature.») O acento é, portanto, no «não humano», i.e., para estes autores, na ausência de um sujeito. Pode justificar-se o cruzamento, aqui proposto, com a filosofia de Deleuze, quer alegando a liberdade com que, de modo nunca previsível, se pode reconhecer e explorar afinidades inéditas entre dois universos filosóficos – sendo que elas parecem existir entre Adorno e Deleuze –, quer verificando, não sem um resquício de amigável ironia, que o texto de Adorno está pejado de temas deleuzianos (o que, tendo em conta que o ensaio de Adorno foi escrito nos anos 40 e 50 não deixa de ser significativo): além da literalidade – a que dedicamos já a nossa atenção –, o «involuntarismo», o «devir animal», o «devir criança» e, em geral, o «devir inumano»: «A fuga através do homem para o inumano – tal é a trajectória épica de Kafka.» («Kafka», p. 262: «Die Flucht durch den Menschen hindurch ins Nichtmenschliche- das ist Kafkas epische Bahn.»)

dimensão fisiológica de uma leitura que se exige literal, Adorno destaca sobretudo o que em Kafka afecta *negativamente*. Isto, forçosamente, distingue – pelo menos, à partida – a leitura adorniana da de Deleuze e Guattari: para Adorno, o que afecta, o que se dá a sentir, «perceptos» e «afectos» aglomerados ou «corpos espirituais», não tem – insisto, à partida – o valor positivo de um devir. No «corpo espiritual» kafkiano, pelo contrário, sedimentar-se-ia a negatividade da reificação. A «mimesis da reificação» de que partimos não seria outra coisa senão uma tal objectivação estética das percepções e afecções de uma experiência reificada – marcas de um *falsum* que, sendo *index sui*, dispensa argumentos.

Se os textos de Kafka são críticos são-no também de um modo literal: em nenhum momento se está perante a metáfora – mesmo se neles existem metáforas – de um mundo reificado; ao invés, persistem neles «corpos espirituais», blocos de «afectos» e «perceptos», cujo carácter crítico consiste no facto de se darem como experiência *negativa* das percepções e das afecções reificadas que neles se *objectivaram*. A crítica, na escrita de Kafka, é literal porque corresponde à experiência fisiológica da leitura, não a uma tomada de consciência a que a leitura conduzisse o leitor; não se trata de apontar, representar ou diagnosticar – mas de dar a sentir...

Dá-se a sentir, nos textos de Kafka, o equívoco, a incerteza, o inacessível, o repugnante, a náusea – um medo extremado fisicamente, o do vômito³²⁸ –, a fadiga, a exaustão³²⁹, o desalento, a desilusão³³⁰, a desorientação, a vertigem, a mesquinhez – recorde-se a cena da vizinha que vê da janela a prisão de K., cena em que, para Adorno, se condensam subitamente o repugnante, o quotidiano, o incompreensível e o

³²⁸ Cf. *ibid.*, p. 267: «[...] a angústia que Kafka suscita abeira-se do vômito.» («[...] die Angst, die Kafka hervorruft, die vorm Erbrechen.»). Leia-se, também, a propósito da dimensão sensorial da leitura de Kafka, os passos imediatamente anteriores ao da expressão citada: «[...] o odor, o de camas não arejadas, a cor, o vermelho de colchões cujas capas se deterioraram [...]» (*Ibid.*: «der Geruch der von ungelüfteten Betten, die Farbe das Rot von Matratzen, deren Überzüge abhanden kamen»)

³²⁹ Como numa passagem d'*O castelo*, também referida por Adorno, em que o agrimensor se encontra já demasiado cansado para expulsar os ajudantes que, uma vez dispensados, reentram pela janela: «Mal o agrimensor os expulsara do seu quarto em desordem, logo os ajudantes importunos reentram pela janela adentro, sem que o romance, para além desta simples verificação, se detenha sequer com uma palavra acerca do sucedido; o herói está demasiado cansado para os expulsar novamente.» (*Ibid.*, p. 258: «Kaum hat der Landvermesser aus seinem Zimmer im Wirtshaus die lästigen Gehilfen vertrieben, so kommen sie durchs Fenster wieder herein, ohne daß der Roman, über die bloße Mitteilung hinaus, sich auch nur mit einem Wort darüber aufhielte; der Held ist zu müde, um sie nochmals zu vertreiben.») Decisivo é que a fadiga, a do agrimensor, é também a fadiga que *se escreve* e que *se lê* – literalmente.

³³⁰ Veja-se a proposta de leitura de Adorno das duas mensagens «a todos os meus co-locatários» (*An alle meine Hausgenossen*) como uma imagem da revolução (abortada), cf. *ibid.*, pp. 270s.

inevitável –, o monstruoso – ou melhor, o facto de ele parecer evidente³³¹ –, a fuga – por vezes, dir-se-ia, no mais terrível sentido do termo, o sentido infernal, o da correria contínua do extremo frio para o extremo quente e vice-versa de que nos fala Thomas Mann no seu *Fausto*, no fundo, a impossibilidade da fuga –, ou seja, sobretudo, a asfixia, a falta de ar no afecto de uma compressão asfixiante, a de não haver já tempo, ou a de não haver mais espaço – os afectos de «ser tarde de mais» ou do «beco sem saída», como em dois tão curtos textos de Kafka, «A próxima aldeia» [«Das nächste Dorf»] e «Pequena fábula» («Kleine Fabel»):

O meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Neste momento, comprime-se tanto na minha lembrança que, por exemplo, mal consigo perceber como pode um jovem decidir dirigir-se para a próxima aldeia sem temer que – abstraindo já dos acidentes infelizes – o tempo duma vida normal e sem azares não baste nem de longe para tal viagem.”³³²

*

– Ah – disse o rato – o mundo vai-se estreitando dia após dia. Antigamente era tão amplo, que eu ficava amedrontado, começava a correr sem parar e ficava satisfeito por ver muros ao longe, à direita e à esquerda, mas estes extensos muros precipitavam-se tão rapidamente um sobre o outro, que já estou na última sala e ali no canto está a ratoeira para que corro. – Só tens de mudar a direcção em que corres – disse o gato e engoliu-o.³³³

O beco sem saída, ou cuja saída o medo torna invisível. O medo que os textos de Kafka dão a sentir condensa-se alternativa e paradoxalmente na fuga (em direcção ao perigo de que se foge) e na paralisia.

³³¹ Cf. *ibid.*, p. 258: «O que choca não é o monstruoso mas a sua evidência.» («Nicht das Ungeheuerliche schockiert, sondern dessen Selbstverständlichkeit.»).

³³² Franz KAFKA, *Os contos*, «A próxima aldeia», trad. de Manuel Resende, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 245. (*Die Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer, 2001, p. 342: «Mein Großvater pflegte zu sagen: “Das Leben ist erstaunlich kurz. Jetzt in der Erinnerung drängt es sich mir so zusammen, daß ich zum Beispiel kaum begreife, wie ein junger Mensch sich entschließen kann ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, daß – von unglücklichen Zufällen ganz abgesehen – schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht.”»)

³³³ *Ibid.*, p. 382: «“Ach”, sagte die Maus, “die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.” — “Du mußt nur die Laufrichtung ändern”, sagte die Katze und fraß sie.»

Dir-se-ia que não há saída; seria – quase – como se a negatividade formasse um sistema: o afecto de um «todo falso» no corpo de quem dele não pode escapar, totalmente inadaptado na sua total integração.

A integração é desintegração, e nesta reúnem-se o sortilégio [*Bann*] mítico e a racionalidade dominante. O chamado problema da contingência, com que se atormentam os sistemas filosóficos, é produzido por eles próprios; só por mor da sua própria inexorabilidade se transforma no seu inimigo mortal o que escapa através das suas malhas, assim como a rainha mítica não sossega, enquanto viver nas montanhas uma mais bela do que ela, a criança do conto de fadas. Nenhum sistema sem um resíduo no fundo. Kafka vaticina a partir deste. Se tudo o que acontece no seu mundo coercivo combina o que é puro e simplesmente contingente, inerente ao sórdido [*Schäbigen*], com a expressão do que é puro e simplesmente necessário, então ele decifra a lei infame na sua escrita especular [*Spiegelschrift*]. A não verdade perfeita é a sua própria contradição; não é necessário contradizê-la explicitamente.³³⁴

A escrita especular – e micrológica³³⁵ – da negatividade do real em que se articularia uma tal crítica, dispensa toda e qualquer argumentação e desemboca, na leitura, numa experiência da negatividade que contradiz sem contradizer.

Há, contudo, neste quadro negativo – mesmo se «fechado numa garrafa como a sibila de Cumes»³³⁶, mesmo se apenas capturável em «águas turvas»³³⁷ –, um momento de esperança:

Se a obra de Kafka conhece a esperança, esta reside mais naqueles extremos do que nas passagens mais suaves: na capacidade de resistir a

³³⁴ «Kafka», p. 268s: «Integration ist Desintegration, und in ihr findet der mythische Bann mit der herrschaftlichen Rationalität sich zusammen. Das sogenannte Problem der Zufälligkeit, an dem die philosophischen Systeme sich abquälen, wird von ihnen selbst gezeitigt: nur um ihrer eigenen Unerbittlichkeit willen wird ihnen zum Todfeind, was durch ihre Maschen schlüpft, so wie die mythische Königin keine Ruhe hat, solange weit über den Bergen eine lebt, die schöner ist als sie, das Kind des Märchens. Kein System ohne Bodensatz. Aus ihm weissagt Kafka. Wenn alles, was in seiner Zwangswelt sich ereignet, mit dem Ausdruck des schlechthin Notwendigen den des schlechthin Zufälligen kombiniert, der dem Schäbigen eignet, so entziffert er das verruchte Gesetz in seiner Spiegelschrift. Die vollendete Unwahrheit ist der Widerspruch ihrer selbst, darum braucht ihr nicht ausdrücklich widersprochen zu werden.»

³³⁵ Nos termos de uma caracterização extrema de Adorno, Kafka veria «[...] à lupa as marcas de sujidade que os dedos do poder deixam na edição de luxo do livro da vida». (*Ibid.*, p. 268: «[...] Kafka nimmt die Schmutzspuren unter die Lupe, welche von den Fingern der Macht in der Prachtausgabe des Lebensbuchs zurückbleiben.»)

³³⁶ *Ibid.*, p. 263: «[Das Beste, das man vergißt, wird erinnert und] in die Flasche gebannt wie die cumäische Sibylle.»

³³⁷ Cf. *ibid.*, p. 277: «Mas é no meio das águas turvas que Kafka procura pescar a imagem da felicidade.» («Aber mitten im Trüben fischt Kafka nach dem Bild vom Glück.»)

situações extremas, tornando-se linguagem.³³⁸

O elemento de resistência é certamente decisivo no que concerne ao desdobramento do potencial crítico destes textos, ainda que a sua articulação permaneça enigmaticamente paradoxal: «O seu grito de guerra mudo contra o mito é o seguinte: não lhe resistir.»³³⁹ Noutra passagem:

Kafka não pregou a humildade, mas recomendou o comportamento mais prudente perante o mito: a astúcia. Para ele, a única, a mais fraca, a minúscula possibilidade de que o mundo acabe por não ter razão reside em dar-lhe razão.³⁴⁰

Por fim, o carácter enigmaticamente paradoxal deste gesto caracterizaria também a «mimesis da reificação», em termos tais que «[o] sortilégio [*Bann*] da reificação deve ser quebrado, na medida em que o sujeito se reifica a si próprio»³⁴¹, através da «incorporação da força do adversário»³⁴². Pistas para o entendimento deste gesto surgem já bem perto do final do ensaio:

Ao submeter-se a ele, Kafka não glorifica o mundo; resiste-lhe pela não violência. Perante esta, o poder deve confessar aquilo que é; só com isso conta Kafka. O mito deve sucumbir ao seu próprio reflexo [*Spiegelbild*].³⁴³

É como se a denúncia da negatividade do real – do mito, da reificação, das suas contradições asfixiantes – ganhasse uma dimensão também ela fisiológica *pela* linguagem. Na experiência que se dá a ler de uma resistência não violenta à violência – uma resistência *passiva* que faz sobressair a violência *activa*, mesmo a mais subtil – denuncia-se a arbitrariedade dessa mesma violência. O poder deve sucumbir ao seu reflexo.

³³⁸ *Ibid.*, p. 266: «Kennt Kafkas Werk Hoffnung, dann eher in jenen Extremen als in den milderer Phasen: im Vermögen, noch dem Äußersten standzuhalten, indem es Sprache wird.»

³³⁹ *Ibid.*, p. 278: «Sein stummes Schlachtgeschrei gegen den Mythos ist: ihm nicht widerstehen.»

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 284: «Nicht Demut hat Kafka gepredigt, sondern die erprobteste Verhaltensweise wider den Mythos empfohlen, die List. Ihm ist die einzige, schwächste, geringste Möglichkeit dessen, daß die Welt doch nicht recht behalte, die, ihr recht zu geben.»

³⁴¹ *Ibid.*, p. 285: «Der Bann von Verdinglichung soll gebrochen werden, indem das Subjekt sich selbst verdinglicht.»

³⁴² *Ibid.*, p. 285: «[...] Einverleibung der Kraft des Gegners.»

³⁴³ *Ibid.*, p. 285: «Kafka verherrlicht nicht die Welt durch Unterordnung, er widerstrebt ihr durch Gewaltlosigkeit. Vor dieser muß die Macht sich als das bekennen, was sie ist, und darauf allein baut er. Dem eigenen Spiegelbild soll der Mythos erliegen.»

PÉRIPLO DE HÖLDERLIN

[...]

Komm! es war wie ein Traum! Die blutenden Fittige sind ja
Schon genesen, verjüngt leben die Hoffnungen all.
Großes zu finden, ist viel, ist viel noch übrig, und wer so
Liebte, gehet, er muß, gehet zu Göttern die Bahn.
Und geleitet ihr uns, ihr Weihestunden! ihr ernsten,
Jugendlichen! o bleibt, heilige Ahnungen, ihr
Fromme Bitten! und ihr Begeisterungen und all ihr
Guten Genien, die gerne bei Liebenden sind;
Bleibt so lange mit uns, bis wir auf gemeinsamem Boden
Dort, wo die Seeligen all niederzukehren bereit,
Dort, wo die Adler sind, die Gestirne, die Boten des Vaters,
Dort, wo die Musen, woher Helden und Liebende sind,
Dort uns, oder auch hier, auf thauender Insel begegnen,
Wo die Unsrigen erst, blühend in Gärten gesellt,
Wo die Gesänge wahr, und länger die Frühlinge schön sind,
Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt.

[...]

Vem! Foi como um sonho! As asas que sangravam estão
Curadas já, rejuvenesce por toda a parte a esperança!
Inda há muito, muito de grande a descobrir, e quem
Assim amou, vai – tem de ir! – pela estrada dos deuses.
E acompanhai-me vós, horas sacrais! vós, graves,
Juvenis! Pressentimentos santos, ficai vós connosco,
Preces devotas! e vós, entusiasmos, e vós todos,
Bons génios, que gostais de acompanhar os que amam;
Ficai connosco até nos encontrarmos no solo comum,
Lá onde os venturosos todos descem de bom grado,
Lá onde as águias estão, os astros, os mensageiros do Pai
E as Musas, lá donde vêm os heróis e os amantes,
Lá, ou aqui mesmo, sobre uma ilha orvalhada
Onde os nossos esperam, flores reunidas em jardins,
Onde os cantos são verdade, e as Primaveras são mais tempo belas,
E de novo um ano da nossa alma começa!³⁴⁴

³⁴⁴ Friedrich HÖLDERLIN, *Poemas* (ed. bilingue), trad. de Paulo Quintela, Lisboa, Relógio D'Água, 1991, pp. 236-9.

Deter-se no termo do «Menons Klagen um Diotima», demorar-se na figura de um «lá» que pode(rá) ser «aqui mesmo» ou onde acontece(rá) o que «também aqui» pode(rá) acontecer («Dort [...], *oder* auch hier»). «Lá, *ou* aqui mesmo...» O «ou» – note-se – interrompe o fluxo da descrição invocatória desse «onde» *in extremis*, i.e., antes da ocorrência esperada da forma verbal *begegnen* (anunciada há quatro versos por «*bis wir...*»), mas já depois de *uns*³⁴⁵. O «ou» interrompe como que acrescentando o que quase se esquecia. Há que ler, não tanto o retardamento do verbo (comum em alemão), mas, sobretudo, a introdução abrupta do «ou», à beira do surgimento da forma verbal, para lá do que ele *significa*; tal como a repetição de «ist viel», alguns versos antes, tem uma densidade que à leitura cabe pesar. Mais do que *denota* uma alternativa, o «ou» parece apontar para um convite, para uma expectativa que subitamente se recorda e se partilha.

*

O distanciamento de que parte Adorno, na sua leitura de Hölderlin – a que nos dedicamos neste segundo périplo, o de «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins»³⁴⁶ – joga-se em duas frentes. Apelar ao zelo filológico não constitui a boa alternativa ao pendor metafísico da leitura proposta por Heidegger. Se a ênfase pretensiosa numa determinação essencial da poesia como «fundação do ser» peca, como veremos mais detidamente, por abstracção, também não faz justiça à obra de Hölderlin – nem, aliás à de qualquer outro autor –, ater-se ao plano dos «significados» ou das «intenções». A insuficiência do exercício filológico tradicional é correlativa a uma exigência:

³⁴⁵ «Dort uns, oder auch hier, auf tauender Insel begegnen [...]» O efeito acaba por perder-se na tradução de Paulo Quintela: «Lá, ou aqui mesmo, sobre uma ilha orvalhada.» A forma verbal «encontrarmos» (*begegnen*) fora antecipada quatro versos antes: «até nos encontrarmos» [*bis wir... uns ... begegnen*]. Na tradução de Maria Teresa Dias Furtado (Friedrich HÖLDERLIN, *Elegias*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pp. 34-43) – que, no entanto, preterimos a favor da de Quintela (sem prejuízo do mérito de ambas), por traduzir o presente alemão pelo futuro português em vários versos desta última estrofe de «Menons Klagen um Diotima», onde também omite a repetição de «ist viel» – o referido verso aparece traduzido do seguinte modo: «Que aí, ou também aqui, nos encontraremos sobre uma ilha orvalhada [...]». Em ambos os casos, porém, perde-se o valor de interrupção do «ou» que, numa tradução porventura demasiado literal, seria restituído deste modo: «Que lá nos – ou também aqui, sobre uma ilha orvalhada – encontremos.»

³⁴⁶ Uma primeira versão do ensaio foi apresentada, sob a forma da conferência, num encontro anual da Hölderlin-Gesellschaft, em Berlim, a 7 de Junho de 1963. Depois de publicado no nº 75 da revista *Neue Rundschau* (1964, Heft I), veio a integrar o volume III das *Noten zur Literatur* (1965), hoje constante no volume 11 dos *GS*.

O que é suposto ficar arrumado com a elucidação filológica não se dissipa porém do que Benjamin, primeiro, e, mais tarde, Heidegger chamaram “poetado” [*Gedichtete*]. A partir de si, este momento que escapa à filologia exige a interpretação. O obscuro em poemas, não o que neles é pensado, torna necessária a passagem à filosofia.³⁴⁷

Muito haverá a dizer sobre a obscuridade do *Gedichtete* que, não sem hesitações, traduziremos por «poetado». Por agora, retenhamos que será esquivando-se à arbitrariedade especulativa, sem nada ceder ao positivismo, que a leitura filosófica de Adorno ganha balanço, pois se a filologia tradicional ameaça recalcar o «teor de verdade», a ontologia heideggeriana confunde-o tautologicamente com as teses que ela própria veicula.

Ainda que Adorno se debata longamente com a interpretação heideggeriana de Hölderlin, não será este o lugar para desfiar o cepticismo que esta lhe suscita, visto não ser esse – parece-nos – o cerne de «Parataxis». No entanto, deter-nos-emos, a páginas tantas deste périplo, nos pontos centrais da crítica que lhe dirige Adorno, na medida em que estes se revelam pertinentes para afinar a compreensão da própria leitura adorniana da poesia de Hölderlin, à luz das exigências de «Parataxis», e não em termos comparativos com as «Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung». O teor do ensaio de Adorno ultrapassa, em muito, o de uma contra-leitura – de resto, há que escapar, neste como noutros casos, quer ao silenciamento, quer à sobrevalorização do carácter polemista dos escritos de Adorno³⁴⁸.

Onde se lê «poetado» (*Gedichtete*), neste passo inicial de «Parataxis», poderia ler-se «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*). Aponta nesse sentido, antes de mais, o facto de no ensaio de Benjamin sobre dois poemas de Hölderlin – trata-se, na verdade, de duas versões de um mesmo poema («Dichtermut» e «Blödigkeit») –, as noções

³⁴⁷ «Parataxis», p. 450: «Was die philologische Erklärung wegzuräumen gehalten ist, verschwindet dennoch nicht aus dem, was Benjamin zuerst und später Heidegger das Gedichtete nannte. Dies der Philologie sich entziehende Moment verlangt von sich aus Interpretation. Das Dunkle an den Dichtungen, nicht, was in ihnen gedacht wird, nötigt zur Philosophie.»

³⁴⁸ Sobre a dimensão polémica de «Parataxis» e, mais específica e pertinentemente, sobre a imbricação entre «polémica» e «resgate» [*Rettung*] neste ensaio de Adorno, cf. Robert SAVAGE, «The Polemic of the Late Work: Adorno's Hölderlin», in Gerhard RICHTER (ed.), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, New York, Fordham University Press, 2010, pp. 172-194. O artigo restitui «Parataxis», com base nos dois conceitos – «polémica» e «resgate» –, partindo da polémica dirigida contra a interpretação heideggeriana de Hölderlin, para chegar ao carácter radicalmente polémico – a «negação determinada» do sentido – da lírica tardia de Hölderlin, passando pelo *resgate* dos elementos apropriados por Heidegger.

goethianas de *Gedichtete* e *Gehalt* se verem intimamente associadas e pertencerem a uma mesma constelação. O «teor» (*Gehalt*) diz respeito à forma interna (*innere Form*), tendo que ver com a dinâmica relacional entre forma e conteúdo; captá-lo está em causa no comentário que Benjamin procura levar a cabo, onde se revelarão determinantes as questões da «tarefa» e do «pressuposto» da poesia; reunidas, elas formam uma esfera que se singulariza, de cada vez, no poema; essa esfera, pensa-a Benjamin por meio do conceito de «poetado» e é este que abre a reflexão ao domínio da verdade da poesia:

Pretende-se aqui levar a cabo um comentário estético de dois poemas líricos, e este objectivo exige algumas notas preliminares sobre o método. Trata-se de apresentar a forma interna, que Goethe designava por teor [*Gehalt*]. [...] Nada se averiguará sobre o procedimento da produção lírica, sobre a pessoa ou a mundividência do criador, mas sobre a esfera especial e singular, em que residem a tarefa [*Aufgabe*] e o pressuposto [*Voraussetzung*] do poema. Esta esfera é simultaneamente o produto e o objecto da pesquisa. Ela própria já não pode ser comparada com o poema, sendo antes o único aspecto verificável da pesquisa. A esta esfera, que tem em cada poema uma forma [*Gestalt*] particular, chamaremos poetado [*Gedichtete*]. Nela será explorada a região peculiar que abrange a verdade da poesia.³⁴⁹

Para Adorno, justamente – temos insistido neste ponto e a ele voltaremos mais à frente, pois ele é determinante para o esclarecimento do que Adorno entende por «teor de verdade» – é na relação entre «forma» (*Form*) e «conteúdo» (*Inhalt*) que se decide o «teor» (*Gehalt*); e – sublinhe-se – só desdobrando esse «teor», também e paradigmaticamente na obra de Hölderlin, se capta, por fim, o seu «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*). No limite, para Adorno, o visado por Benjamin ao referir o «poetado» e a noção de «teor de verdade» determinam-se mutuamente na singularidade de uma obra poética.

³⁴⁹ Walter BENJAMIN, «Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin», *Gesammelte Schriften*, Band II, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 105: «Es soll hier ein ästhetischer Kommentar zweier lyrischer Dichtungen versucht sein, und diese Absicht verlangt einige Vorbemerkungen über die Methode. Die innere Form, dasjenige, was Goethe als Gehalt bezeichnete, soll an diesen Gedichten aufgewiesen werden. [...] Nichts über den Vorgang des lyrischen Schaffens wird ermittelt, nichts über Person oder Weltanschauung des Schöpfers, sondern die besondere und einzigartige Sphäre, in der Aufgabe und Voraussetzung des Gedichts liegt. Diese Sphäre ist Erzeugnis und Gegenstand der Untersuchung zugleich. Sie selbst kann nicht mehr mit dem Gedicht verglichen werden, sondern ist vielmehr das einzig Feststellbare der Untersuchung. Diese Sphäre, welche für jede Dichtung eine besondere Gestalt hat, wird als das Gedichtete bezeichnet. In ihr soll jener eigentümliche Bezirk erschlossen werden, der die Wahrheit der Dichtung enthält.»

Esta afinidade entre as noções de «poetado» e «teor de verdade» torna manifesto o crivo da crítica de Adorno dirigida a Heidegger. Consideremo-la, por momentos, de perto, já que ela é esclarecedora acerca do próprio modo de proceder adorniano. Heidegger, no lugar de uma reflexão sobre o *medium* artístico, sobre o «como», o «teor», a imbricação entre conteúdo e forma, a sintaxe, propõe-se – também – pensar o «poetado» de vários poemas de Hölderlin e, por fim, captar a verdade da sua poesia: esta revelaria, enquanto «poesia do poeta e da poesia», a própria essência da poesia enquanto «fundação do ser pela palavra»³⁵⁰. Ou seja, mesmo se Heidegger aponta, como decisivo na tarefa dos seus esclarecimentos (*Erläuterungen*), o facto de estes se tornarem supérfluos perante aquilo de que se acercam, o «poetado» – e, por isso, afirma que «[p]or mor do “poetado”, o esclarecimento [*Erläuterung*] do poema deve tender a tornar-se ele mesmo supérfluo»³⁵¹ –, na prática, não faz algo muito distinto de projectar na obra poética de Hölderlin as suas próprias teses filosóficas.

Mas enquanto Heidegger acentua o conceito de poetado [*Gedichteten*] ao ponto de atribuir ao próprio poeta a extrema dignidade metafísica, os seus esclarecimentos [*Erläuterungen*] mostram-se ao máximo indiferentes quanto ao especificamente poético [*Dichterische*]. Ele glorifica o poeta, supra-esteticamente, enquanto fundador, sem reflectir concretamente sobre o agente da forma. É espantoso que ninguém se tenha exasperado com a ausência de inspiração [*Amusischen*] daqueles esclarecimentos, com o seu défice de afinidade.³⁵²

O *ser*, cuja fundação através da palavra Heidegger extrapola de Hölderlin, indiferente à sua lógica imanente, sobrepõe-se filosoficamente à reflexão sobre o carácter de *aparência* (*Schein*) da sua poesia. Para Adorno, contudo, ao ignorar – ou,

³⁵⁰ Cf. Martin HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, p. 41: «Poesia é a fundação do ser através da palavra.» («Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins.»)

³⁵¹ *Ibid.*, p. 8: «Um des Gedichteten willen muß die Erläuterung des Gedichtes danach trachten, sich selbst überflüssig zu machen.»

³⁵² «Parataxis», p. 452: «Während er aber den Begriff des Gedichteten dergestalt akzentuiert, ja dem Dichter selbst die äußerste metaphysische Dignität zumißt, zeigen seine Erläuterungen im einzelnen sich höchst gleichgültig gegen das spezifisch Dichterische. Er verherrlicht den Dichter, überästhetisch, als Stifter, ohne das Agens der Form konkret zu reflektieren. Erstaunlich, daß keiner am Zug des Amusischen in jenen Erläuterungen sich geärgert hat, an mangelnder Affinität.»

mesmo, ao anatematizar, mesmo se tacitamente – a *aparência*, compromete-se a *verdade*³⁵³. A primeira é uma condição da segunda.

O que é mau esteticamente brota, no que é falsamente estético, da equiparação equivocada do poeta – no qual o teor de verdade é mediado pela aparência – ao fundador que intervém no próprio ser [...]. O carácter de aparência da arte afecta imediatamente a sua relação com o pensamento. O que é verdadeiro e possível enquanto poesia não pode sê-lo literal e intactamente enquanto filosofia; daí a infâmia da palavra, a um tempo fora da moda e na moda, “mensagem” [*Aussage*]. Qualquer interpretação de poemas que os conduza a uma mensagem, violenta o seu tipo de verdade, na medida em que violenta o seu carácter de aparência.³⁵⁴

A compreensão heideggeriana do «poetado» corresponderia, em contraste com a preconizada por Benjamin, a uma espécie de «filosofia injectada na obra». Contra a suposição heideggeriana, segundo a qual a verdade da poesia se dá, no «poetado», como uma «mensagem» (*Aussage*) – ou um apelo à decisão, por hipótese, à que estaria em causa na distinção entre os planos ontológico e ôntico, ou, num plano político, à que caberia aos alemães, assumindo-se, como outrora os gregos, enquanto povo – que cabe à filosofia decantar conceptualmente, Adorno defende a irredutibilidade estética, artística, poética do «teor de verdade» e a sua imbricação com o «carácter de aparência». Aparência e verdade não formam, para Adorno, uma dicotomia, mas uma dialéctica, no seio da qual a primeira surge como condição da segunda. Em suma, no que toca ao «poetado»: se pensá-lo requer a filosofia, exige-se desta, porém, que, na prossecução da tarefa de uma leitura filosófica, não faça abstracção do *medium* estético.

Estas considerações são decisivas para tornar distinto o primeiro plano da crítica dirigida por Adorno à leitura de Hölderlin proposta nas «Erläuterungen»: esta última peca por abstracção, ao sobrepor, mediante sucessivas extrapolações, a

³⁵³ Para uma análise cuidadosa da questão da aparência – a par do tema do «resgate da aparência» [*Rettung des Scheins*] e da sua relação com o «teor de verdade» (cf. *ÄT*, pp. 154-168) – no contexto de «Parataxis», leia-se a secção inicial do já referido artigo de Robert Savage («The Polemic of the Late Work: Adorno's Hölderlin», *op. cit.*, pp. 173-178).

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 453: «Das ästhetisch Schlechte entspringt im schlecht Ästhetischen, der Verwechslung des Dichters, bei dem der Wahrheitsgehalt vermittelt ist durch den Schein, mit dem Stifter, der ins Sein selbst eingriff [...]. Der Scheincharakter der Kunst affiziert unmittelbar deren Verhältnis zum Gedanken. Was wahr und möglich ist als Dichtung, kann es nicht buchstäblich und ungebrochen als Philosophie sein; daher die ganze Schmach des altmodisch-modischen Wortes “Aussage”. Jede Interpretation von Dichtungen, welche sie auf die Aussage bringt, vergeht sich an ihrer Weise von Wahrheit, indem sie an ihrem Scheincharakter sich vergeht.»

filosofia heideggeriana à poesia de Hölderlin; o «poeta do poeta e da poesia» acaba por surgir, desfigurado, como um precursor eminente da filosofia do ser. A dimensão formal da crítica dirigida à exegese heideggeriana, explicitou-a Adorno liminarmente num momento charneira do ensaio:

Não haveria que contrastar abstractamente o método heideggeriano com nenhum outro. Aquele é falso na medida em que, enquanto método, se desvincula da coisa [*Sache*]; aquilo que, na poesia de Hölderlin, careceria de filosofia, é por ela infiltrado a partir de fora.³⁵⁵

Em resumo, se o primeiro plano da crítica adorniana diz respeito à *forma* da « projecção » – àquilo de que Heidegger faz abstracção (o *medium* estético) –, o segundo refere-se aos *conteúdos* projectados – aos que Heidegger extrapola da poesia de Hölderlin. Mais do que denunciar a abstracção da leitura heideggeriana, trata-se, num segundo momento, de medir a distância – se não mesmo a incompatibilidade –, entre dois universos, respectivamente, poético e filosófico³⁵⁶.

É na obra de Hölderlin que Adorno encontra as pedras-de-toque para desmistificar a leitura que dela propõe Heidegger, destacando pequenos gestos, pormenores, nuances: ao «destino» (*Schicksal*)³⁵⁷, por exemplo, contrapõe Adorno a

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 468: «Der Heideggerschen Methode wäre keine andere abstrakt zu kontrastieren. Falsch ist jene, insofern sie als Methode von der Sache sich losreißt; dem, was an Hölderlins Dichtung philosophisch bedürftig ist, von außen Philosophie infiltriert.»

³⁵⁶ Ao destacar dois planos na crítica de Adorno à interpretação heideggeriana da poesia de Hölderlin, aponta-se imediatamente para dois momentos fundamentais na valorização adorniana do estilo paratático do poeta (de resto, a razão por que nos detemos nesta crítica é a de que ela permite salientar, por contraste, o *modus operandi* da leitura adorniana): considerar, num primeiro momento, o *medium* da linguagem, tal como esta é trabalhado na poesia tardia de Hölderlin, equivale a confrontar-se, num segundo momento – que prolonga o primeiro –, com uma escrita que, precisamente, escapa à égide do «uno» e do «próprio», a que Heidegger, como veremos, pretende erroneamente associá-la.

³⁵⁷ Veja-se como dele – do destino – fala Heidegger e como, sendo Hölderlin um destino *para nós* [?], segundo Heidegger, este se liga, a um só tempo, à invocação da pátria e do divino: «A poesia de Hölderlin é para nós um destino. Ele está à espera de que os mortais lhe correspondam. O que diz a poesia de Hölderlin? A sua palavra é: o sagrado. Esta palavra diz a fuga dos deuses. Diz que os deuses fugidos nos poupam. Até, enriquecidos, estarmos decididos a viver na sua proximidade. O lugar da proximidade é o que é específico da pátria. Por isso, permanece necessário preparar a demora nesta proximidade. Damos assim o primeiro passo no caminho que nos conduz para aí, onde correspondemos de modo conveniente ao destino que a poesia de Hölderlin é.» (Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 195: «Hölderlins Dichtung ist für uns ein Schicksal. Es wartet darauf, daß die Sterblichen ihm entsprechen. Was sagt Hölderlins Dichtung? Ihr Wort ist: das Heilige. Dies Wort sagt der Flucht der Götter. Es sagt, daß die entflohenen Götter uns schonen. Bis wir gesonnen sind und vermögend, in ihrer Nähe zu wohnen. Der Ort der Nähe ist das Eigentümliche der Heimat. Nötig bleibt deshalb, den Aufenthalt in dieser Nähe vorzubereiten. So vollziehen wir den ersten Schritt auf dem Weg, der uns dorthin führt, wo wir dem Schicksal, das Hölderlins Dichtung ist, schicklich entsprechen.») A apropriação da palavra destino pelo discurso *teológico-político* de Heidegger – o termo é de Lacoue-Labarthe, de cujas

«gratidão» (*Dank*) – destacando subtilmente o «mas» (*aber*) que os separa em «Friedensfeier»:

Denn schonend rührt des Masses allzeit kundig
Nur einen Augenblick die Wohnungen der Menschen
Ein Gott an, unversehn, und keiner weiss es, wenn?
Auch darf alsdann das Freche drüber gehn,
Und kommen muss zum heiligen Ort das Wilde
Von Enden fern, übt rauhbetastend den Wahn,
Und trifft daran ein Schicksal, aber Dank,
Nie folgt der gleich hernach dem gottgegebenen Geschenke;
Tiefprüfend ist es zu fassen.

Pois moderado toca, sempre sabedor da medida,
Só um momento as moradas dos homens
Um deus, de improviso, e ninguém sabe: Quando?
E a insolência pode então passar-lhe por cima,
E a ferocidade tem de vir até ao lugar sagrado
De confins longínquos, exerce, com mão rude, sua fúria,
E encontra nisso um destino; mas gratidão,
Nunca ela segue após o presente dado pelo deus;
Com exame profundo é isto de aprender.³⁵⁸

O pormenor de uma articulação adversativa entre «destino» e «gratidão» dá ensejo às seguintes considerações de Adorno:

Na medida em que no fim destas linhas, mediada por um “mas”, a palavra-chave “gratidão” [*Dank*] se segue a “destino” [*Schicksal*], opera-se uma cesura; a configuração linguística determina a gratidão como antítese do destino ou, na linguagem hegeliana, como salto qualitativo, que conduz para fora do destino, respondendo-lhe. De acordo com o teor, a gratidão é pura e simplesmente anti-mitológica, aquilo que se faz ouvir no instante da suspensão do sempre igual [*Immergleichen*]. Se o poeta louva o destino, o poema contrapõe-lhe, no mesmo lanço, a gratidão, sem que o poeta tenha tido de o dizer.³⁵⁹

reflexões a este propósito nos ocuparemos um pouco mais à frente – exige, por si só, prudência no que toca à interpretação das ocorrências do termo na poesia de Hölderlin.

³⁵⁸ HÖLDERLIN, *Poemas*, *op. cit.*, pp. 350s.

³⁵⁹ «Parataxis», pp. 451s: «Dadurch, daß am Ende dieser Zeilen, vermittelt durch ein Aber, auf Schicksal das Stichwort Dank folgt, wird eine Zäsur gesetzt, die sprachliche Konfiguration bestimmt den Dank als Antithesis zum Schicksal oder, in Hegelscher Sprache, als den qualitativen Sprung, der aus Schicksal, auf es antwortend, herausführt. Dem Gehalt nach ist Dank antimythologisch schlechthin, das, was laut wird im Augenblick der Suspension des Immergleichen. Lobt der Dichter das Schicksal, so setzt diesem die Dichtung den Dank entgegen, aus dem eigenen Momentum, ohne daß er es gemeint haben muß.»

Este comentário de Adorno – que só à luz da noção de «parataxe», pela sua referência à cesura, se manifestará integralmente pertinente – contrasta, pelo acento no que pode parecer um pormenor sintáctico ínfimo, com o procedimento heideggeriano, pois nos «esclarecimentos» deste filósofo, quando se trata de considerar a linguagem (*Sprache*), logo se minimiza o que se diz ser o seu primeiro plano: um «acervo de palavras e de regras sintácticas»³⁶⁰. Para Adorno, a *linguagem* – nomeadamente em Hölderlin – não se restringe, obviamente a uma justaposição de palavras e ao seu alinhamento sintáctico segundo regras; mas o «mais», o excesso, o que, eventualmente, não chega a ser dito ou, por fim, o «obscuro» (*Dunkle*) da *linguagem* de Hölderlin surge delas/nelas: nas palavras e na sintaxe, assim como na forma, na articulação dos conteúdos, na tensão entre poesia e prosa ou no esboroamento da fronteira entre ambas. Nem tudo o que a poesia de Hölderlin é, é *dito* por ela; mas isso que nela permanece silente deve ser desdobrado a partir dela sem violência; nunca, arrancando-o à força por extrapolação; ora, para Adorno, «[é] demonstrável, no entanto, que aquilo que Hölderlin silencia não é o que Heidegger extrapola»³⁶¹. Trata-se, constantemente, de corrigir a trajectória projectiva da leitura heideggeriana, de curto-circuitar as suas extrapolações nas suas diversas facetas.

No ensaio de Heidegger sobre «Andenken», em que este e outros poemas de Hölderlin são comentados verso a verso, a sequência destas extrapolações é manifesta. O ensaio presta-se, por isso, à demonstração, por via da simples citação, de que se procede, de facto, projectivamente.

Recorde-se alguns versos de Hölderlin comentados neste ensaio, provenientes, respectivamente, de uma versão tardia dos últimos versos de «Brot und Wein» e de «Andenken»:

[...]

Glaube, wer es geprüft! nemlich zu Hauß ist der Geist
Nicht im Anfang, nicht an der Quell. Ihn zehret die Heimath.
Kolonie liebt, und tapfer Vergessen der Geist.
Unsere Blumen erfreun und die Schatten unserer Wälder

³⁶⁰ Cf. Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, pp. 38s: «O que entendemos geralmente por “linguagem”, nomeadamente um acervo de palavras e de regras sintácticas, é somente um primeiro plano da linguagem.» («Was wir sonst mit “Sprache” meinen, nämlich einen Bestand von Wörtern und Regeln der Wortfügung, ist nur ein Verdergrund der Sprache.»)

³⁶¹ «Parataxis», p. 455: «Erweislich aber ist, daß, was Hölderlin verschweigt, nicht ist, was Heidegger extrapoliert.»

Den Verschmachteten. Fast wär der Beseeler verbrandt.

[...]

Creia quem o provou! É que o espírito não está em casa
Nem no começo, nem junto à fonte. Esgota-o a pátria.
O espírito ama a colónia, e o esquecimento valoroso.
As nossas flores e as sombras das nossas florestas deliciam-no,
Ao faminto. Inflamar-se-ia quase quem desse a alma.³⁶²

*

[...]

Noch denket das mir wohl und wie
Die breiten Gipfel neiget
Der Ulmwald, über die Mühl,
Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum.
An Feiertagen gehn
Die braunen Frauen daselbst
Auf seidnen Boden,
Zur Märzenzeit,
Wenn gleich ist Nacht und Tag,
Und über langsamen Stegen,
Von goldenen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehen.

[...]

Ainda me lembro bem, e como
Inclina os largos cumes
O bosque de olmos, por sobre o moinho,
Enquanto no pátio cresce uma figueira.
Em dias de festa vão
As mulheres morenas por ali
Em chão de seda,
No mês de Março,
Quando a noite é igual ao dia,
E por sobre os atalhos vagarosos,
Pesadas de sonhos dourados,
Passam brisas embaladoras.³⁶³

Para Heidegger, o espírito (em «Brot und Wein») – que não se sente em casa no começo e na fonte, que a pátria esgota e que ama a colónia, não deixa de aspirar à

³⁶² Tradução nossa, que arriscamos, à falta de uma disponível em português desta versão tardia de «Brot und Wein». Cf., relativamente às diferentes versões de «Brot und Wein», Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke (Grosse Stuttgarter Ausgabe)*, vol. 2.2 (*Gedichte nach 1800. Lesarten und Erläuterungen*), Stuttgart, W. Kohlhammer, 1951, pp. 591-621.

³⁶³ HÖLDERLIN, *Poemas*, *op. cit.*, pp. 424-7.

origem e de encontrá-la, precisamente, na pátria³⁶⁴; por seu turno, a colônia, sendo como que a filha da pátria, apenas é amada pelo espírito porque, mesmo se repudia a mãe, é-lhe afim, e só nessa medida o «espírito» a ama³⁶⁵; já as mulheres morenas do sul de França (em «Andenken») – um mote, dir-se-ia, ao louvor da germanidade – levam a pensar na mulher alemã e em como ela prepara a vinda dos deuses...³⁶⁶ O modo como das primeiras, concretas, se passa à segunda, mitificada, através da associação – convenhamos, um tanto ou quanto forçada –, às figuras da senhora (*Herrin*) e da protectora (*Hüterin*) é ilustrativo do *modus operandi* de Heidegger. Segundo Adorno, esta passagem denuncia não apenas a obstinação heideggeriana no que toca ao nacional, mas ainda o seu recalçamento da sensualidade. Com efeito, nas projecções de Heidegger, recalçamento e extrapolação andam a par. Eis como Adorno comenta algumas destas passagens:

Como se a poesia de Hölderlin tivesse previsto aquilo para que a ideologia alemã a iria empregar, a versão tardia de «Pão e vinho» dirige um

³⁶⁴ Ora, escreve Heidegger, citando Hölderlin: «...é que o espírito não está em casa / Nem no começo, nem junto à fonte [...nemlich zu Hauß ist der Geist / Nicht im Anfang, nicht an der Quell]. O espírito, no começo, não está em casa na própria casa. [...] A pátria é a origem e o fundamento original do espírito. Se ele não está como em casa [*heimisch*] no começo [*Anfang*], então, no seu início [*Beginn*] – que significa aqui nomeadamente *começo* [*Anfang*] –, ele também *não está junto à fonte*. O “não está junto à fonte” não abrange de modo nenhum apenas a repetição por outras palavras do antecedente “não... no começo”; pois o primeiro “não” do verso nega o “em casa” que vem antes, ao passo que o segundo “não” nega o “junto à fonte” que se segue. Assim, diz-se que o “estar como em casa” [*Heimischsein*] *em casa* [*zu Hauß*] consiste em que o espírito que poeta [*dichtet*] se demora na proximidade *da fonte*.» (Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, pp. 91s: «...nemlich zu Hauß ist der Geist / Nicht im Anfang, nicht an der Quell. Der Geist ist zum Beginn im eigenen Hause nicht zuhaus. [...] Die Heimat ist der Ursprung und der Ursprungsgrund des Geistes. Wenn er *im Anfang* nicht heimisch ist, dann ist er bei seinem Beginn, das nämlich bedeutet hier *Anfang*, auch *nicht an der Quell*. Das *nicht an der Quell* enthält keineswegs nur die anders gewendete Wiederholung des vorangehenden *nicht im Anfang*; denn das erste *nicht* der Verses verneint das vorausgehende *zu Hauß*, während das zweite *nicht* das nachfolgende *an der Quell* verneint. So wird gesagt, daß das Heimischsein im *zu Hauß* darin besteht, daß der dichtende Geist in der Nähe der *Quell* verweilt.»)

³⁶⁵ Mais à frente, sumariamente: «O espírito ama a colônia [*Kolonie liebt... der Geist*]. A colônia é a terra filha [*Tochterland*] que remete para a terra mãe [*Mutterland*]. O espírito ama uma terra de tal natureza, na medida em que, na verdade, ama imediata e veladamente, apenas a mãe.» (*Ibid.* p. 93: «*Kolonie liebt... der Geist*. Die Kolonie ist auf das Mutterland zurückweisende Tochterland. Indem der Geist Land solchen Wesens liebt, liebt er unmittelbar und verborgen doch nur die Mutter.»)

³⁶⁶ Sem mais: «As mulheres – Este nome tem aqui ainda a ressonância primeva, em que significa senhora [*Herrin*] e protectora [*Hüterin*]. Agora, porém, é mencionado unicamente em relação ao nascimento essencial do poeta. [...] As mulheres alemãs salvam o aparecer dos deuses, de modo a que este permaneça o acontecimento da história, cujo momento escapa às garras da cronologia, a qual pode, quando aquele se eleva, verificar “situações históricas”. As mulheres alemãs salvam a vinda dos deuses na suavidade de uma luz benigna.» (*Ibid.*, p. 107: «*Die Frauen* – Dieser Name hat hier noch den frühen Klang, der die Herrin und Hüterin meint. Jetzt aber wird er in dem einzigen Bezug auf die Wesensgeburt des Dichters genannt. [...] Die Deutschen Frauen retten das Erscheinen der Götter, damit es das Ereignis der Geschichte bleibt, dessen Weile sich den Fängen der Zeitrechnung entzieht, die, wenn es hochkommt, “historische Situationen” feststellen kann. Die deutschen Frauen retten die Ankunft der Götter in die Milde eines freundlichen Lichtes.»)

quadro, de uma só vez, contra o dogmatismo irracionalista e o culto da origem: “Creia quem o provou! É que o espírito não está em casa / Nem no começo, nem junto à fonte.” A exortação [*Paränese*] tem lugar imediatamente antes das linhas reclamadas por Heidegger: “O espírito ama a colônia, e o esquecimento valoroso.” Em quase nenhum outro lugar pôde Hölderlin emendar as rudes mentiras do seu protector póstumo, como na relação ao estrangeiro [*Fremden*]. A de Hölderlin é para Heidegger uma irritação única. Nele, o amor ao estrangeiro torna necessária a apologia. Ele seria “aquele que, ao mesmo tempo, leva a pensar na pátria”. Neste contexto, Heidegger dá uma volta surpreendente à expressão hölderliniana, colônia; uma literalidade presa a miudezas torna-se num meio para rábulas nacionalistas. “A colônia é a terra filha [*Tochterland*] que remete para a terra mãe [*Mutterland*]. O espírito ama uma terra de tal natureza, na medida em que, na verdade, ama imediata e veladamente, apenas a mãe.” O ideal endogâmico de Heidegger prevalece mesmo sobre a necessidade de uma árvore genealógica da doutrina do ser. [...] São da mesma espécie as observações que Heidegger, com visível desconforto, liga aos versos sobre as mulheres morenas de Bourdeaux, em «*Andenken*». [...] A alegação, de modo nenhum confirmada, de que a palavra “mulheres” teria aqui ainda a ressonância primeva – poderia acrescentar-se, schilleriana –, “que significa senhora [*Herrin*] e protectora [*Hüterin*]”, ao passo que os versos de Hölderlin estão antes enlevados com a imagem erótica das mulheres meridionais, permite a Heidegger, despercebidamente, passar às mulheres alemãs e ao seu louvor, de quem não se trata em absoluto no poema interpretado. Acabarão arrastadas pelos cabelos.³⁶⁷

No plano da história, mesmo se Heidegger acentua a dimensão «historial» da poesia de Hölderlin, esta conduz ao *pathos* da origem e à retórica, simultaneamente teológica e política, do deus que fugiu e que, no limiar de um novo tempo, há-de voltar; convergente com esta, no plano social, a referência ao «comum» (*Gemeine*) logo se vê absorvida pelo discurso restritivo da pátria e da invocação do seu povo.

³⁶⁷ «Parataxis», pp. 456-8: «Als hätte Hölderlins Dichtung vorausgesehen, wofür sie einmal die deutsche Ideologie einspannt, richtet die späteste Fassung von “Brot und Wein” eine Tafel auf wider den irrationalistischen Dogmatismus und den Ursprungskult in einem: “Glaube, wer es geprüft! nämlich zu Haus ist der Geist / Nicht im Anfang, nicht an der Quell.” Die Paränese hat ihren Ort unmittelbar vor der von Heidegger reklamierten Zeile: “Kolonie liebt, und tapfer Vergessen der Geist.” Kaum anderswo dürfte Hölderlin seinen nachgeborenen Protektor schroffer Lügen strafen als im Verhältnis zum Fremden. Das Hölderlins ist für Heidegger eine einzige Irritation. Die Liebe zur Fremde bedarf bei diesem der Apologie. Sie sei “jene, die zugleich an die Heimat denken läßt”. In diesem Kontext gibt er dem Hölderlinschen Ausdruck Kolonie eine erstaunliche Wendung; kleinkrämerische Wörtlichkeit wird zum Mittel nationalistischer Rabulistik. “Die Kolonie ist auf das Mutterland zurückweisende Tochterland. Indem der Geist Land solchen Wesens liebt, liebt er unmittelbar und verborgen doch nur die Mutter.” Das endogamische Ideal Heideggers überwiegt selbst sein Bedürfnis nach einer Ahnentafel der Seinslehre. [...] Vom selben Schlag sind Betrachtungen, die Heidegger, mit sichtbarem Unbehagen, an die Verse über die braunen Frauen von Bourdeaux im “Andenken” anschließt. [...] Die keineswegs erhärtete Behauptung, das Wort Frauen habe hier noch den frühen – man möchte ergänzen: Schillerschen – Klang, “der die Herrin und Hüterin meint”, während Hölderlin Verse eher von der erotischen imago der Südländerin entzückt sind, gestattet Heidegger unvermerkt den Übergang zu den deutschen Frauen und ihrem Lob, von denen im ausgelegten Gedicht schlechterdings nicht die Rede ist. Sie werden an den Haaren herbeigeschleift.»

Uma passagem de «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», em que Heidegger interpreta quatro versos do poema incompleto, geralmente reconhecido pelo seu primeiro verso, «Versöhnender, der du nimmergeglaubt...», é particularmente esclarecedora acerca da recondução à unidade que prevalece na interpretação de Heidegger, mesmo quando parece estar em causa o «devir» e o «comum» que arrastariam hipoteticamente as suas vertentes histórica e social. Eis os versos de Hölderlin:

[...]
Muito aprendeu o homem.
Dos Celestes muito nomeou,
Desde que somos uma diálogo [*Gespräch*]
E podemos ouvir uns dos outros.

[...]
Viel hat erfahren der Mensch.
Der Himmlischen viele genannt,
Seit ein Gespräch wir sind
Und hören können voneinander.³⁶⁸

Segue-se-lhe o comentário de Heidegger ou, melhor, os esclarecimentos:

Extraímos destes versos, primeiramente, aquele que aponta imediatamente para o contexto do que até agora foi discutido: “Desde que somos um diálogo [*Gespräch*]...” Nós – os humanos – somos um diálogo [*Gespräch*]. O ser do humano tem o seu fundamento na linguagem [*Sprache*]; mas esta só acontece propriamente no diálogo. [...] Somos um diálogo, o que significa sempre simultaneamente: somos *um* diálogo. A unidade de um diálogo, porém, consiste em que, de cada vez, na palavra essencial, se manifesta o uno [*Eine*] e próprio [*Selbe*], sobre o qual assentamos [*einigen*], em virtude do qual somos unos [*einig*] e, assim, verdadeiramente [*eigentlich*] nós próprios [*selbst*]. O diálogo e a sua unidade sustenta a nossa existência [*Dasein*]. [...] Onde deve existir *um* diálogo, tem a palavra essencial de permanecer em relação com o uno [*Eine*] e o próprio [*Selbe*].³⁶⁹

³⁶⁸ HÖLDERLIN, *Poemas*, op. cit., pp. 344s (tradução ligeiramente alterada).

³⁶⁹ Martin HEIDEGGER, op. cit., pp. 38s: «Aus diesen Versen greifen wir zunächst dasjenige heraus, was unmittelbar in den bisher besprochenen Zusammenhang weist: “Seit ein Gespräch wir sind...” Wir – die Menschen – sind ein Gespräch. Das Sein des Menschen gründet in der Sprache; aber diese geschieht erst eigentlich im *Gespräch*. [...] Wir sind ein Gespräch, das bedeutet zugleich immer: wir sind *ein* Gespräch. Die Einheit eines Gesprächs besteht aber darin, daß jeweils im wesentlichen Wort das Eine und Selbe offenbar ist, worauf wir uns einigen, auf Grund dessen wir *einig* und so eigentlich wir *selbst* sind. Das Gespräch und seine Einheit trägt unser *Dasein*. [...] Wo *ein* Gespräch sein soll, muß das wesentliche Wort auf das Eine und Selbe bezogen bleiben.»

Pouco haverá a acrescentar. O ideal endogâmico de Heidegger, a sua obsessão com a identidade (aqui, com o uno e o próprio), torna manifesta não só a abstracção da sua leitura, mas também o modo como esta, mesmo num plano filosófico, permanece alheia ao seu objecto. Nos antípodas da demolidora idolatria do poeta mediador entre os deuses e os homens encontram-se, para Adorno, os despojos da relação – crítica e utópica – de Hölderlin com a realidade. Muito haverá ainda a dizer sobre esta. Entretanto, retiremo-nos do contraste com as «Erläuterungen», por via do que também está inevitavelmente em causa no ideal endogâmico de Heidegger: a *política* da sua filosofia.

Como se deixa entrever pelo que se disse acerca do teor identitário da interpretação heideggeriana, tem-se entre mãos um novelo bem emaranhado. Consideremos um outro modo de o desenredar. Não cedendo à descredibilização do pensamento heideggeriano por via da enfatização do posicionamento político do filósofo em 1933/34, sem, no entanto, deixar de sobre ele reflectir no contexto de uma leitura imanente da sua obra, Lacoue-Labarthe permanece um dos mais pacientes e subtis intérpretes da filosofia de Heidegger – como, aliás, das de Adorno e de Benjamin, pelo que a sua presença aqui só pode ser pertinente.

Em particular, quanto à leitura heideggeriana de Hölderlin, considere-se o seu ensaio intitulado «A coragem da poesia». Nele está em jogo, num primeiro momento, debater as implicações de a «predicação política» de Heidegger assentar, já após a sua demissão do reitorado e, desde então, de forma constante ao longo do seu percurso intelectual, no que pensa e escreve sobre a poesia de Hölderlin. O âmago deste discurso é «teológico-político»; nele se entrecem as tarefas da poesia e do pensamento. Comentando uma passagem de um curso de Heidegger (de 1934), intitulado «Os hinos de Hölderlin: “A Germânia” e “O Reno”», escreve Lacoue-Labarthe:

Em 1934, Heidegger falava aos seus estudantes da tarefa do seu ensino. Havia aí uma injunção. Vemos que tal tarefa não era já senão “a tarefa do pensamento”, na medida em que, no “fim da filosofia”, ela se concilia com a tarefa que supõe ter sido a da poesia – a tarefa de Hölderlin: preparar o advento – ou anunciar o afastamento – do deus e dos deuses.³⁷⁰

³⁷⁰ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Textos sobre Hölderlin*, «A coragem da poesia», Lisboa, Vendaval, pp. 79s

Na medida em que a imbricação entre as dimensões «teológico-política» e «teológico-poética» na leitura heideggeriana de Hölderlin – note-se que resumimos ao essencial a interpretação de Lacoue-Labarthe –, aponta para a missão de combater o grande perigo – o da ameaça do ser por um ente, ou seja, o do «esquecimento do ser» – a questão da tarefa da poesia conduz assim à qualidade arqui-ética da «coragem». Isto permite a Lacoue-Labarthe dirigir a sua atenção para o ensaio de Benjamin sobre, justamente, «Dichtermut» e «Blödigkeit», onde a coragem do poeta, associada, por fim, à «timidez», como suprema passividade, se vê relacionada, também – ainda que distintamente – com a tarefa e o pressuposto da poesia. Voltaremos a esta segunda parte do ensaio de Lacoue-Labarthe mais à frente. Por ora, refira-se que este itinerário não impede Lacoue-Labarthe de, ainda na primeira parte do ensaio, dizer o seguinte sobre a dimensão política da leitura heideggeriana de Hölderlin:

Se há então uma *política* de Heidegger durante aqueles anos – e eu sustento que há uma, inscrita, muito para além do compromisso “corrente”, nos próprios textos, explicitamente ou não –, afirmarei sem dificuldade que ela se relaciona com aquilo a que chamarei (uma última vez, à falta de melhor) um *arqui-fascismo*. [...] A lógica do *arqui*, Benjamin sabia-o muito bem, é absolutamente perigosa. E sobre esse aspecto é evidente que o discurso de Heidegger contra o “fascismo real” não tinha efectivamente outra ambição senão a de libertar a *verdade* do fascismo.³⁷¹

Uma tal *verdade* acha-se nos antípodas do visado por Adorno ao debater-se com a captação do «teor de verdade» da poesia hölderliniana.

*

Não que, numa primeira leitura de «Parataxis», se possa formular de forma imediata e nítida o que está em causa no «teor de verdade» da lírica tardia de Hölderlin; ele parece assumir, provisoriamente, a feição de um recuo da língua para longe, de um estranhamento. Chegaremos, através deste último, à parataxe; certo é, entretanto – trata-se de acompanhar Adorno no seu próprio acompanhamento de

³⁷¹ *Ibid.*, p. 84.

Hölderlin³⁷² –, que «[s]omente nesta relação [entre *Inhalt* e *Form*] se constitui o que a filosofia pode esperar captar sem violência na poesia»³⁷³. Desta relação destacar-se-á o que Adorno chama «teor» (*Gehalt*). Para já, a «forma» é equiparada a um «conteúdo sedimentado» (*sedimentierter Inhalt*)³⁷⁴, o que constitui já um modo de incidir sobre a tensão que une conteúdo e forma .

Em vez de invocar vagamente a forma, há que perguntar o que ela própria realiza, enquanto conteúdo sedimentado. Neste caso, colide-se, antes de mais, com o facto de a língua recuar para longe.³⁷⁵

A decifração da figura de um tal recuo para longe da língua é concomitante com a sua própria exposição. Remete-se para o isolamento do poeta, para a separação entre sujeito e objecto – que nenhuma origem pode suturar –, para o facto de o conhecido, tornando-se estranho, devir desconhecido e a familiaridade (*Bekanntsein*) se revelar aparência (*Schein*).

[...]
Alles scheint vertraut, der vorübereilende Gruß auch
Scheint von Freunden, es scheint jegliche Miene verwandt.
[...]

[...]
Tudo me parece familiar, o aceno esquivo de passagem também
Parece de amigos, de parentes parecem todos os rostos
[...]³⁷⁶

³⁷² O estatuto da leitura adorniana é, segundo Jimenez, mais do que o da interpretação ou o do comentário, o do acompanhamento: «O comentário de Adorno aos últimos poemas de Hölderlin, aos hinos do período entre 1800 e 1803, não é interpretativo. Comentário, neste caso, é um termo inapropriado. A “verdadeira relação com o objecto estético” não é nem o simples comentário (*commentaris*), nem o acrescento ou a sobreposição de discurso – do exterior – mas *acompanhamento*, no sentido musical do termo, do interior.» (Marc JIMENEZ, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, op. cit., p. 225: «Son commentaire sur les derniers poèmes de Hölderlin, sur les hymnes de la période 1800-1803, n’est pas interprétatif. Commentaire, au demeurant, est un terme impropre. Le “véritable rapport à l’objet esthétique” n’est ni simple réflexion (*commentaris*), ni adjonction ou superposition de discours – de l’extérieur – mais *accompagnement*, au sens musical du terme, de l’intérieur.»)

³⁷³ «Parataxis», p. 469: «Nur in diesem Verhältnis konstituiert sich, was Philosophie an Dichtung hoffen darf, ohne Gewalt zu ergreifen.»

³⁷⁴ A expressão surge também, no mesmo sentido (para caracterizar a forma), na *Teoria Estética* (pp. 15 e 217).

³⁷⁵ «Parataxis», p. 469: «Anstatt auf Form vag sich zu berufen, ist zu fragen, was sie selber, als sedimentierter Inhalt, leistet. Dabei wird man zuerst darauf stoßen, daß die Sprache fernrückt.»

³⁷⁶ Tradução nossa. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* (Grosse Stuttgarter Ausgabe), vol. 2.1 (*Gedichte nach 1800. Text*), op. cit., p. 97.

*

[...]
Wo aber sind die Freunde? Bellarmin
Mit dem Gefährten? Mancher
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;
Es beginnet nämlich der Reichtum
Im Meere. [...]

[...]
Mas onde estão os amigos? Belarmino
Com o companheiro? Muitos
Têm receio de ir à fonte;
Pois é no mar que começa
A riqueza. [...]³⁷⁷

A estranheza desponta em diversos momentos da obra de Hölderlin; mas, assim expresso, dir-se-ia que se trata de um tema, de um conteúdo... Eis o que escreve Adorno, logo após referir os versos de «Heimkunft» e de «Andenken» que acabamos de citar:

Enquanto o sentido destes versos é dado pela construção histórico-filosófica, segundo a qual o espírito só chega a si mesmo através da distância, atravessando o abandono, a estranheza [*Fremdheit*] é expressa, enquanto teor [*Gehalt*], pela forma da linguagem, por meio do choque da pergunta do solitário, como se cego, pelos amigos, em versos que, de imediato, não têm qualquer relação de sentido com uma tal pergunta, mas apenas com aquilo de que ela abstrai. Só através do hiato, da forma, o conteúdo [*Inhalt*] devém teor [*Gehalt*].³⁷⁸

A estranheza é menos um conteúdo, do que uma dimensão do gesto que articula a forma. Reflectir sobre esse gesto é pensar o «teor». Da associação à prosa – que só aparentemente seria menos subjectiva (i.e., expressiva) –, chega-se ao paralelo com a música e, em particular, com a sonata e o estilo musical de Beethoven. O cerne deste paralelo é a noção da «síntese não-conceptual» (*begriffslose Synthesis*):

³⁷⁷ HÖLDERLIN, *Poemas*, op. cit., pp. 426s.

³⁷⁸ «Parataxis», pp. 469s: «Während der Sinn dieser Verse getragen wird von der geschichtsphilosophischen Konstruktion, daß nur durch Ferne, Entäußerung hindurch der Geist zu sich selber gelange, wird die Fremdheit, als Gehalt, von der Sprachform ausgedrückt durch den Aufprall der Frage des gleichsam blind Einsamen nach den Freunden, in Versen, welche unmittelbar mit jener Frage in keinem Sinnzusammenhang stehen, sondern einzig in dem des Ausgesparten. Durch den Hiatus erst, die Form, wird der Inhalt zum Gehalt.»

A grande música é uma síntese não-conceptual; esta é o arquétipo [*Urbild*] da poesia tardia de Hölderlin, tal como a ideia hölderliniana do canto se aplica rigorosamente à música, uma natureza liberta, fluida, que, escapando ao anátema da dominação natural, precisamente por isso se transcende.³⁷⁹

Contudo, a poesia, em virtude da dimensão denotativa da linguagem, acaba por se virar contra o seu próprio «meio», pois um mínimo de síntese caracteriza as palavras pelo simples facto de *significarem*. Hölderlin opera assim por dissociação: procura uma outra síntese, disjuntiva – forja e privilegia «hiatos», «cesuras», «anacolutos» – através do «meio», da síntese com que não pode deixar de lidar – suspende o que não pode anular. Isto teria Benjamin captado numa passagem do seu ensaio, em que reflecte sobre a abolição da hierarquia entre mortais e imortais em «Blödigkeit». Eis como Adorno justapõe «síntese não-conceptual», «dissociação», «série», até chegar à dimensão paratáctica da poesia de Hölderlin:

A lógica tradicional da síntese é assim apenas subtilmente suspendida por Hölderlin. Benjamin atingiu descritivamente este estado de coisas com o conceito de série [*Reihe*]: “De modo que aqui, no centro do poema, homens, celestes e príncipes são alinhados [*gereiht*], como que depostos das suas antigas ordenações, uns ao lado dos outros.” Aquilo que é associado por Benjamin à metafísica hölderliniana enquanto equilíbrio das esferas dos viventes e dos celestes, indica simultaneamente o procedimento linguístico. Enquanto que, como Staiger destacou com razão, o de Hölderlin, endurecido pelo contacto com os gregos, não se furta a construções hipotáticas ousadamente elaboradas, saltam à vista, como engenhosos distúrbios, parataxes, que se esquivam à lógica hierárquica da sintaxe subordinante. Hölderlin é irresistivelmente atraído por tais construções. É de carácter musical [*musikhaf*] uma tal transformação [*Verwandlung*] da linguagem numa seriação [*Reihung*], cujos elementos se encadeiam de modo distinto do do juízo [*Urteil*].³⁸⁰

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 471: «Große Musik ist begriffslose Synthesis; diese das Urbild von Hölderlins später Dichtung, wie denn Hölderlins Idee des Gesangs streng für die Musik gilt, freigelassene, verströmende Natur, die, nicht länger im Bann von Naturbeherrschung, eben dadurch sich transzendiert.»

³⁸⁰ *Ibid.*: «Die traditionelle Logik der Synthesis wird darum von Hölderlin zart nur suspendiert. Benjamin hat deskriptiv mit dem Begriff der Reihe diesen Sachverhalt erreicht: “So daß hier, um die Mitte des Gedichts, Menschen, Himmlische und Fürsten, gleichsam abstürzend aus ihren alten Ordnungen, zueinander gereiht sind.” Was von Benjamin auf die Hölderlinsche Metaphysik als Ausgleich der Sphären der Lebendigen und der Himmlischen bezogen wird, nennt zugleich die sprachliche Verfahrensweise. Während, wie Staiger mit Recht hervorhob, die Hölderlinsche, an der griechischen gestählte kühn durchgebildeter hypotaktischer Konstruktionen nicht enträt, fallen als kunstvolle Störungen Parataxen auf, welche der logischen Hierarchie subordinierender Syntax ausweichen. Unwiderstehlich zieht es Hölderlin zu solchen Bildungen. Musikhaf ist die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente anders sich verknüpfen als im Urteil.»

Voltaremos ao carácter imperfeitamente musical da poesia de Hölderlin, ao paralelo entre os últimos hinos do poeta e o estilo tardio de Beethoven, bem como à discussão do que na verificação destas afinidades contribui de modo decisivo para a captação do «teor de verdade» da obra de Hölderlin. Para já, antes de prosseguir, consideremos o que «parataxe» significa de um ponto de vista estritamente gramatical.

A noção de «parataxe» designa um modo de organização sintáctica caracterizado pelo predomínio de orações coordenadas, em detrimento de orações subordinadas e subordinantes, cuja prevalência se denomina, por contraste, «hipotaxe»³⁸¹. Sem mais, na sua dimensão estritamente gramatical, a noção de «parataxe» parece, à primeira vista, demasiado modesta para que resulte convincente apresentá-la como epítome do estilo tardio de Hölderlin e, além disso, para que com ela se capte o seu «teor de verdade». Importa, por isso, salientar que é de uma noção lata de «parataxe» que se trata, de uma, nomeadamente, cuja lógica alastra à forma:

Por parataxe, não se devem entender apenas, em sentido estrito, as formas micrológicas de uma transição em série [*reihenden Übergangs*]. A tendência apreende, como na música, estruturas maiores. Hölderlin conhece formas que, num sentido alargado, devem chamar-se de uma maneira geral paratáticas. A mais conhecida entre estas é “Hälfte des Lebens”.³⁸²

Consideremos o poema referido:

«Hälfte des Lebens»

Mit gelben Birnen hängt
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo

³⁸¹ Em alemão, o modo paratático caracteriza-se pela justaposição de *Hauptsätze*, ao passo que o hipotático lida sobretudo com *Nebensätze* (que, enquanto tais, dependem de uma *Hauptsatz*).

³⁸² *Ibid.*, p. 473: «Unter Parataxe sind aber nicht nur, eng, die mikrologischen Gestalten reihenden Übergangs zu denken. Wie in Musik ergreift die Tendenz größere Strukturen. Hölderlin kennt Formen, die, in erweitertem Sinn, insgesamt parataktisch heißen dürfen.»

Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

«Metade da vida»

Com peras douradas pende
E cheia de rosas bravas
A terra por sobre o lago,
Ó amados cisnes,
E ébrios de beijos
Mergulhais a cabeça
Na água santa e casta.

Ai de mim, onde irei buscar, quando
For Inverno, as flores, e onde
O brilho do sol
E sombras da terra?
Erguem-se os muros
Mudos e frios, ao vento
Rangem os cataventos.³⁸³

Que o princípio paratático, tal como Adorno o pensa em Hölderlin, abranja também estruturas poéticas mais vastas e se imiscua, por assim dizer, na forma, permite-nos também esclarecer um contra-senso com que eventualmente se depararia o leitor que se ativesse mais estritamente à definição gramatical da «parataxe». Esse contra-senso diz respeito ao estatuto do «e».

Em termos gramaticais, o «e» – a cópula – constitui, com efeito, uma unidade de coordenação, sendo uma das mais simples conjunções coordenativas (no caso, copulativa). A cópula garante a síntese, mas o «hiato» é, segundo Adorno, o cerne da parataxe hölderliniana – tal é o contra-senso. A aparente contradição – entre o facto de a cópula relevar da parataxe e esta ter mormente que ver, segundo Adorno, com o hiato – desfaz-se ao nível da forma. Mas antes, ainda no plano da sintaxe – antes de passar ao da forma –, cabe assinalar que, além do «e», também o «nem...nem» se inclui entre as conjunções copulativas; além de que, a par das copulativas, também as conjunções adversativas («mas» *et. al.*) e, sobretudo – para o que nos interessa aqui – as disjuntivas («ou» *et al.*), se contam entre as que veiculam uma sintaxe paratática,

³⁸³ HÖLDERLIN, *Poemas*, *op. cit.*, pp. 296s.

ao contrário das conjunções subordinativas «porque», «se..., então», «para», «logo»...³⁸⁴ Mas estas considerações detêm-se ainda à margem do que é decisivo na lógica paratáctica, por exemplo, em «Hälfte des Lebens», que é exemplarmente explicitado por Robert Savage:

Mais do que forçar as metades da vida na cama de Procrustes da identidade (A=B), Hölderlin deixa-as justapostas sem comentário (A/B), de tal modo que a sua “rude junção” insinua a síntese na ausência dolorosa de síntese. O grito abrupto do “Weh mir” [“Ai de mim”], no início da segunda estrofe, estilizando a imagem de felicidade evocada pela estrofe precedente, adverte e agrava a ferida na vida, que uma transição hipotáctica, mesmo que fosse um *contudo* ou um *mas*, suporia suturar.³⁸⁵

O ponto decisivo, portanto, é outro: há que ter em conta que o cerne da «parataxe» é o enfraquecimento da subordinação sintáctica e, sobretudo, medir as consequências disto em termos formais³⁸⁶. Partes que não se subordinam ao todo – não formam um todo como uma unidade sem falhas –, mas se justapõem coordenada e horizontalmente, corporizam a vertente formal da «parataxe». Ora, na medida em que não se deixam subsumir, as partes justapostas expõem as *fissuras* do todo. Eis como o hiato se inscreve na parataxe: ao substituir a subordinação pela coordenação – pela justaposição, pela serialização –, o modo paratáctico corresponde, em termos formais, à aparição de uma unidade fracturada. «Parataxe», «hiato», «dissociação», «cesura» formam uma constelação...

³⁸⁴ Apresentamos este esclarecimento utilizando a nomenclatura da gramática portuguesa, sem que se altere o fulcro da questão. Decisivo é o seguinte: desfazer a aparente contradição entre a valorização adorniana do hiato e o facto de, gramaticalmente, a cópula dizer respeito à parataxe. Decisivo é a consideração do problema – a tensão entre coordenação e subordinação – em termos formais. Em todo o caso, esclareça-se que, em alemão, a partícula «und» refere-se ao modo paratáctico, unindo, habitualmente, *Hauptsätze* independentes.

³⁸⁵ Robert SAVAGE, *op. cit.*, p. 180: «Rather than forcing the halves of life into Procrustean bed of identity (A=B), Hölderlin leaves them juxtaposed without commentary (A/B), such that their “harsh jointure” insinuates synthesis in the painful absence of synthesis. The abrupt cry of “Weh mir” [“Alas”] at the beginning of the second strophe, which shatters the blissful image evoked by its predecessor, advertises and exacerbates the wound in life that a hypotactic transition, be it even a *yet* or *but*, would presume to suture.»

³⁸⁶ Em todo o caso, o «e», mesmo se articula, fá-lo de um modo que escapa à subordinação do «então», do «logo», ou do «por isso». A cópula pode articular sem subordinar. Eis o que se vê literalmente recalcado – permita-se-nos mais esta referência, de passagem, a Heidegger –, num curto passo das *Erläuterungen*: «O “e” significa: e por isso. O deus está demasiado “próximo”, como se fosse fácil captá-lo.» (Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 186: «“Nah ist und schwer zu fassen der Gott.” Das “und” meint: und deshalb. Der Gott ist zu “nahe”, als daß er leicht zu fassen wäre.»)

A análise de Adorno estende-se – e a pertinência da noção de parataxe mantém-se pertinente neste ponto – à relação com a antiguidade clássica que marca a obra de Hölderlin. Joga-se aqui o que Adorno considera ser a «pré-história» da tendência paratáctica de Hölderlin, mas não só; a sua preocupação – ao estabelecer um paralelo com Píndaro, por exemplo – está longe de ser meramente historiográfica.

Estão na mais profunda relação com o procedimento paratático as correspondência hölderlinianas, aquelas ligações súbitas de cenários e figuras antigas e modernas. Também Beissner foi levado a dar atenção à tendência de Hölderlin para agitar os tempos uns através dos outros, para ligar o que é remoto e o que está desligado; o princípio, contraposto ao discursivo, de uma tal associação evoca a seriação [*Reihung*] de partículas gramaticais. A poesia arrancou ambas à zona da loucura [*Wahnsinns*], na qual o fluxo do pensamento progride à semelhança da prontidão de vários esquizofrénicos para ver todo o real como signo de um oculto, carregando-o de significado. A isso conduz o teor objectivo, sem considerar o aspecto clínico.³⁸⁷

Inerente à escrita de Hölderlin, a subversão do sentido, no limiar da dispersão esquizofrénica do discurso, mais do que um pretexto para considerações acerca do facto de ao seu último período criativo se ter seguido a loucura em que mergulhou definitivamente em 1806, representa, para Adorno, mais um avatar do hiato paratático – o choque inerente à associação inopinada de lugares, personagens, ideias é uma brecha, um cesura, uma interrupção no fluxo discursivo do sentido. De resto, Adorno di-lo muito cedo, «a via da negação determinada do sentido é assim a que conduz ao teor de verdade»³⁸⁸.

É contra o estreitamento da linguagem por uma lógica instrumental que se revolta o «anti-princípio» paratático de Hölderlin, contra a subsunção das partes no todo, contra a absorção dos meios pelo fim. Fere-se, em suma, o órgão vital do «sentido»: a síntese. Pois chega a acontecer que a «[s]íntese linguística entra em

³⁸⁷ «Parataxis», p. 479: «Im tiefsten Verhältnis zum parataktischen Verfahren stehen die Hölderlinschen Korrespondenzen, jene plötzlichen Beziehungen antiker und moderner Schauplätze und Figuren. Auch Beissner ist auf Hölderlins Neigung aufmerksam geworden, Zeiten durcheinander zu schütteln, Entlegenes und Unverbundenes zu verbinden; das dem Diskursiven entgegengesetzte Prinzip solcher Assoziation mahnt an die Reihung grammatischer Glieder. Beides hat Dichtung der Zone des Wahnsinns abgezwungen, in der die Gedankenflucht ebenso gedeiht wie die Bereitschaft mancher Schizophrener, ein jegliches Reales als Zeichnen eines Verborgenen zu sehen, mit Bedeutung zu laden. Dazu treibt der objektive Gehalt ohne Rücksicht auf Klinisches.»

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 451: «Die Bahn von dessen [Sinn] bestimmter Negation dann ist die zum Wahrheitsgehalt.»

contradição com o que quer fazer falar»³⁸⁹. Mas mesmo a inversão das orações, conserva e reforça a violência exercida pela linguagem...

Isso conduziu – seja em virtude da intenção de Hölderlin, seja simplesmente por força da própria coisa – ao sacrifício da oração, levado ao extremo. Este representa poeticamente o do próprio sujeito legislador. Com ele, pela primeira vez, o movimento poético abala em Hölderlin a categoria do sentido. Pois este constitui-se através da expressão linguística da unidade sintética. Com o sujeito legislador, cede-se a sua intenção – o primado do sentido – à linguagem.³⁹⁰

A negação determinada do sentido é a negação da legislação subjectiva, e só na manifestação linguística desta se capta o «teor de verdade» da lírica de Hölderlin³⁹¹. Na esteira destas observações, Adorno sugerirá, mais à frente, que aspectos da escrita de Hölderlin inauguram uma via que conduzirá aos protocolos sem sentido de Beckett.

O «teor de verdade» surge assim, antes de mais, nos termos de uma oposição: à dominação da subordinação sintáctica, formal, conceptual, a parataxe opõe a liberdade de uma coordenação horizontal das orações, dos segmentos, dos conteúdos e radicaliza-se, negando o princípio da síntese, ao ponto de comprometer o sentido e sacrificar o sujeito em que o sentido se conserva como intenção. Contudo, a vertente

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 476: «Sprachliche Synthesis widerspricht dem, was er zum Sprechen bringen will.»

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 477: «Das veranlaßte, sei's in Hölderlins Absicht, sei's lediglich aus der Sache heraus, das Opfer der Periode bis zu einem Äußersten. Es vertritt dichterisch das des gesetzgebenden Subjekts selbst. Mit ihm erschüttert in Hölderlin die dichterische Bewegung erstmals die Kategorie des Sinnes. Denn dieser konstituiert sich durch den sprachlichen Ausdruck synthetischer Einheit. Mit dem gesetzgebenden Subjekt wird dessen Intention, der Primat des Sinnes, an die Sprache zediert.»

³⁹¹ Destacamos já que o «teor» – e, logo, o «teor de verdade» – é *legível*, de modo privilegiado, na relação entre forma e conteúdo(s). O que Adorno sugere, neste ponto, acerca do sacrifício do sentido, como do sujeito legislador, dá ensejo a que se esclareça que o momento da forma não se resume ao da intenção legisladora do poeta – mesmo se esta garante a excepcionalidade de uma obra. A intenção é um momento – um que, segundo Adorno, acaba devorado pela *verdade* – mas, na forma, cristaliza-se toda a ambivalência da relação entre o poeta e a língua, que transcende em muito o modo como o primeiro, de modo *intencional*, faz *uso* da segunda. De resto, no que Adorno chamaria, sem pejo, a grande poesia, nunca está em causa a língua como um meio, mas, por assim dizer, o oposto: a língua e o que nela, precisamente, faz dela mais do que um meio de comunicação – toda a experiência humana acumulada desde há muito –, manifestam-se na poesia. É isto que – vê-lo-emos – sela a afinidade entre Hölderlin e Beethoven. Nesse sentido, em parte porque o procurou o poeta, em parte porque para isso tendia a linguagem, a introdução de elementos paratáticos enfraquece as hierarquias que dominam a poesia – das convenções poéticas às regras de sintaxe e aos ditames da forma –, libertando, performativamente, a linguagem da lógica instrumental que a asfixia. Em Hölderlin, a «parataxe» responde às tensões da língua que o poeta liberta, apaziguando-as. Esta observação é um vestígio da esfera de que procuramos acercar-nos neste périplo: o do entrelaçamento entre «parataxe» e «teor de verdade».

negativa da parataxe, i.e., a subversão radical do princípio idealista³⁹² da síntese – onde Adorno reconhece o estigma da dominação da natureza no campo da linguagem – não tem a última palavra³⁹³.

O *modus operandi* paratático critica a linguagem, opondo-se à violência da subordinação que a atravessa, mas visa, concomitantemente, *outra* linguagem:

A acusação contra o acto de violência do espírito – que se tornou infinito e se deifica – procura uma forma de linguagem que tivesse escapado ao ditame do seu próprio princípio sintetizador.³⁹⁴

Acresce, no entanto, que a dimensão sintética da linguagem é inelutável. Dissemo-lo já. Sublinhemos agora que a poesia de Hölderlin exhibe, segundo Adorno, uma consciência aguda deste facto. Mais do que de abolição, trata-se de uma suspensão do princípio hipotático.

A insurreição paratática contra a síntese tem o seu limite na função sintética da linguagem em geral. Visa-se uma síntese de outro tipo, a sua auto-reflexão na crítica da linguagem, enquanto a linguagem retém, apesar de tudo, a síntese. Quebrar a sua unidade seria o mesmo acto de violência que a unidade comete; mas a forma [*Gestalt*] da unidade é de tal modo alterada por Hölderlin, que não só aparece nela o múltiplo [*Mannigfaltige*] – o que é igualmente possível na linguagem sintética tradicional – como a própria unidade anuncia saber-se não conclusiva [*abschlußhaft*].³⁹⁵

A simples substituição da violência da unidade pela da sua abolição mantê-la-ia. Ou seja, não se trata apenas de verificar a irredutibilidade da dimensão sintética da

³⁹² Cf. *ibid.*, p. 486: «A síntese era a chave do idealismo.» («Synthesis war die Lösung des Idealismus.»)

³⁹³ Uma nota à margem, sobre um outro fio de «Parataxis»: a abolição da subordinação faz-se por mor do subordinado. Isto também ecoa na sugestão de Adorno, segundo a qual, na poesia de Hölderlin, os conceitos – cujo princípio é, justamente, o da subordinação, ou seja, a subsunção de uma multiplicidade sob uma determinação comum – dão lugar a nomes. As coisas abstractas emancipam-se. Na/pela linguagem, combate(-se) a abstracção do mundo – e a sua violência.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 472: «Die Anklage gegen die Gewalttat des sich zum Unendlichen gewordenen und sich vergottenden Geistes sucht nach einer Sprachform, welche dem Diktat von dessen eigenem synthesierenden Prinzip entronnen wäre.»

³⁹⁵ *Ibid.*, pp. 476s: «Die parataktische Auflehnung wider die Synthesis hat ihre Grenze an der synthetischen Funktion von Sprache überhaupt. Visiert ist Synthesis von anderem Typus, deren sprachkritische Selbstreflexion, während die Sprache Synthesis doch festhält. Deren Einheit zu brechen, wäre dieselbe Gewalttat, welche die Einheit verübt; aber die Gestalt der Einheit wird von Hölderlin so abgewandelt, daß nicht bloß das Mannigfaltige in ihr scheint – das ist in der herkömmlichen synthetischen Sprache ebenfalls möglich –, sondern daß die Einhei selber anzeigt, sie wisse sich als nicht abschlußhaft.»

linguagem e de daí deduzir os limites da sua hipotética abolição. Mais do que impossível, uma tal abolição da síntese – da unidade, do sentido – não seria desejável, uma vez que repetiria a violência a que se opõe. Sugere-se que, pese embora a dimensão subversiva da parataxe, a violência da abolição não se encontra no horizonte poético de Hölderlin. Procura-se uma outra unidade, ao suspender a anterior, uma que prescindia da violência da subordinação, a favor da coordenação, sem compreender a segunda como uma simples antítese da primeira.

O que vale para a unidade – que não só acolheria o múltiplo, como se reconheceria incompleta –, vale para conceito de síntese. Isto reconduz-nos à noção de «síntese não conceptual» e, *a fortiori*, à afinidade com a música. O paralelo entre os estilos tardios de Beethoven e de Hölderlin – em que se plasma, em «Parataxis», uma tal afinidade – é retomado em vários momentos do ensaio. Por exemplo, neste:

A crítica da linguagem de Hölderlin move-se assim em movimento contrário ao do processo de subjectivação, tal como se pôde dizer que a música de Beethoven – na qual o sujeito que compõe se emancipa –, ela própria, ao mesmo tempo, faz falar o seu meio historicamente pré-estabelecido, a tonalidade, em vez de unicamente a negar a partir da expressão.³⁹⁶

A consistência do paralelo clarifica-se algumas linhas abaixo: «Romântica é a acção de Hölderlin de fazer falar [*zum Sprechen zu bringen*] a própria linguagem [*Sprache*], o seu objectivismo.»

Contudo, nas obras de Beethoven dos últimos anos (genericamente, de 1815 a 1827), altera-se o modo como aparece o *medium* da tonalidade: as convenções desta – que haviam sido apreendidas, dominadas, postas ao serviço da expressão, em suma, vergadas à vontade do compositor, subjectivadas – surgem, de modo inusitado, cada vez mais despojadas. É este o elemento que singulariza, na visão de Adorno, o estilo tardio do compositor³⁹⁷ (pelo que retomamos o fio deixado solto da «Arietta» do final

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 477s: «Hölderlins Sprachkritik bewegt sich darum in der Gegenrichtung zum Subjektivierungsprozeß, ähnlich wie man sagen könnte, daß Beethovens Musik, in welcher das kompositorische Subjekt sich emanzipiert, zugleich ihr geschichtlich prästabiliertes Medium, die Tonalität, selber zum Sprechen bringt, anstatt sie vom Ausdruck her einzig zu negieren.»

³⁹⁷ Para uma interpretação musicológica, indiferente à de Adorno (a julgar pelas referências bibliográficas), que, contudo, reitera aspectos da visão do filósofo acerca do tratamento das convenções no estilo tardio de Beethoven, leia-se o capítulo «Beethoven's Later Years and the Conventions of His Child» do livro de Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber and

do Cap. I). Desviemo-nos por um curto apontamento de Adorno extraído de «Spätstil Beethovens» concernente a esta mesma questão:

A violência da subjectividade nas obras tardias é o gesto com que ela, em sobressalto, abandona as obras. [...] Com a evasão da subjectividade, as convenções estilhaçam-se. Como estilhaços, desagregadas, abandonadas, transformam-se elas mesmas em expressão [...]. Assim, as convenções tornam-se expressão, no último Beethoven, enquanto representação nua de si próprias. A concisão do seu estilo, tantas vezes observada, é útil para isso. [...] Porém, as cesuras – o romper-se súbito que caracteriza mais do que qualquer outra coisa o último Beethoven – são os instantes da evasão; a obra cala-se ao ser abandonada, e vira o que nela é cavo para fora.³⁹⁸

O compositor prescinde, por fim, de ter a última palavra; abdica da violência da síntese – mesmo se, tratando-se de música, esta é não conceptual –, renuncia ao domínio e à ambição de edificar uma totalidade sem falhas.

O paralelo entre Beethoven e Hölderlin cristaliza-se no tema da suprema passividade (*oberste Passivität*) que anima o final do ensaio de Benjamin já citado. Adorno retoma-o a partir do que julga ser a afinidade entre uma tal passividade e a parataxe. Eis o fio: a relação de Hölderlin com a tradição – que não foi, por princípio, conflituosa –, estaria na base da tensão persistente, na poesia hölderliniana, entre a

faber, 1997 (1971). Os excertos que se seguem são deste capítulo (pp. 449-457): «Ao pensarmos em Beethoven, em particular no Beethoven dos anos finais, pensamos num compositor profundamente não convencional [...]. Contudo, o modo como Beethoven lidava com as convenções da linguagem musical clássica nunca se cingiu à tentativa de contorná-las, a agir como se já não fossem válidas. Até ao final da vida, ele continuou a usar, e até a retomar, muitos dos procedimentos musicais que conhecera, ainda criança, nos anos de 1770 [...]. O trilo final é uma das convenções clássicas mais simples e é neste trabalho tardio que é transformado e realizado de modo mais espectacular [...]. Nestes exemplos, Beethoven compromete-se directamente com o aspecto convencional da linguagem musical e revela-no-lo abertamente. Não evita os procedimentos mais comuns, mas – num certo sentido – reforça-os, prolonga os seus efeitos e dá-lhes um poder superior.» («We think of Beethoven, particularly the Beethoven of the final years, as a deeply unconventional composer [...]. Nevertheless, Beethoven's treatment of the conventions of the classical musical language was never simply an attempt to bypass them, to pretend that they were no longer valid. To the end of his life he continued to employ and even revive many musical procedures that he had known as a child in the 1770s [...]. The final trill is one of the simplest of all classical conventions, and it receives its most spectacular transformation and fulfillment in this very late work. [...] In these examples Beethoven directly engages the conventional aspect of the musical language and reveals it to us openly. He does not sidestep the most common procedures but – in a sense – reinforces them, prolongs their effect, and gives them greater power.»)

³⁹⁸ Beethoven, pp. 183s: «Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. [...] Mit dem Ausbruch von Subjektivität splintern sie ab. Als Splitter, zerfallen und verlassen, schlagen sie endlich selber in Ausdruck um [...]. So werden beim letzten Beethoven die Konventionen Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst. Dazu dient die oft bemerkte Verkürzung seines Stils. [...] Die Zäsuren aber, das jähe Abbrechen, das mehr als alles andere den letzten Beethoven bezeichnet, sind jene Augenblicke des Ausbruchs; das Werk schweigt, wenn es verlassen wird, und kehrt seine Höhlung nach außen.»

obediência às normas e o ideal iluminista da autonomia. O domínio do sujeito sobre si próprio que caracteriza a autonomia – como dominação da natureza interior – vê-se compensado, em Hölderlin, por essa timidez (*Blödigkeit*), que Benjamin havia pertinentemente pensado como indissociável da coragem e, simultaneamente, como pedra-de-toque da suprema passividade poética:

A obediência às normas levou-o a um conflito, fez dele um partidário de Rousseau e da revolução francesa e, por fim, uma vítima inconformada, representante da dialética da interiorização na época burguesa. Mas a sublimação da docilidade primária [relativa, genericamente, à relação não conflituosa de Hölderlin com a tradição] em autonomia é aquela passividade suprema, que encontra o seu correlato formal na técnica da seriação [*Reihens*]. A instância a que Hölderlin se submete agora é a linguagem. Solta, liberta, ela aparece, pela bitola da intenção subjectiva, desorganizada [*zerrüttet*]. A chave característica do paratático reside na definição benjaminiana da “timidez” [*Blödigkeit*], enquanto postura do poeta: “Transferido para o meio da vida, não lhe resta mais do que a existência inerte, a total passividade que seria a essência do corajoso”.³⁹⁹

A passividade da timidez poética, com que se prescinde do domínio – e se vence o medo da morte (é disso também que se trata no ensaio de Benjamin) – *no meio da vida*, como no da linguagem, seria uma condição da coragem. Esta declina-se, como se vê, em relação ao real. Ora, que a noção de «parataxe» permite captar o «teor de verdade» da poesia tardia de Hölderlin só se torna nítido, justamente, com a explicitação da relação crítica e utópica com o real que nela, «parataxe», se consubstancia.

Ou seja, enquanto «anti-princípio» gerador da poesia hölderliniana, a parataxe suspende o domínio da unidade sobre o múltiplo, do todo sobre as partes, da identidade sobre a alteridade, da teleologia sobre o desvio e a fractura... Assim, é todo um modo de escrever, de dizer, de pensar que, subtil mas concretamente, se altera. Mas, na medida em que a dominação, antes de ser a que aprisiona a linguagem, é a

³⁹⁹ «Parataxis», p. 475: «Der Gehorsam gegen diese [Normen] trieb ihn in den Konflikt, machte ihn zum Anhänger Rousseaus und der Französischen Revolution, am Ende zum nichtkonformierenden Opfer, stellvertretend für die Dialektik der Verinnerlichung im bürgerlichen Zeitalter. Die Sublimierung primärer Fügsamkeit aber zur Autonomie ist jene oberste Passivität, die ihr formales Korrelat in der Technik des Reihens fand. Die Instanz, der Hölderlin nun sich fügt, ist die Sprache. Losgelassen, freigesetzt, erscheint sie nach dem Maß subjektiver Intention parataktisch zerrüttet. Der Schlüsselcharakter der Parataktischen liegt in Benjamins Bestimmung der «Blödigkeit» als der Haltung des Dichters: “In die Mitte des Lebens versetzt, bleibt ihm nichts als das reglose Dasein, die völlige Passivität, die das Wesen des Mutigen” sei.»

que atravessa o mundo, a parataxe promete, na realização provisória de outra escrita, de outra dicção, de outro pensamento, uma outra experiência. A violência da dominação do espírito sobre a natureza, antes de persistir no plano estético da linguagem – de que a parataxe hölderliniana seria a auto-crítica –, é o princípio estruturante da própria realidade. *No meio da vida* – como no da linguagem...

Não repetiremos aqui os esclarecimentos do § 6 («Mediação») do Cap. I; sublinhemos apenas uma ideia: as contradições do real são as das *linguagens* que nele (co)existem; sendo parcialmente estéticas, essas contradições penetram nos *media* artísticos. Isto é crucial: se a violência que articula o tecido contraditório do real aparece, através do *medium* linguístico, na poesia de Hölderlin, ele vê-se quase de imediato transfigurado pela auto-crítica da linguagem operada pelo poeta. A «parataxe», no caso de Hölderlin, é como que a fórmula mágica dessa transfiguração estética: a verticalidade hierárquica da subordinação dá lugar – no plano da sintaxe, da forma, dos conteúdos – à horizontalidade emancipada da coordenação. Mas esta transfiguração não chegaria a sê-lo sem uma relação com o que a transcende – eis a relação crítica e utópica com a realidade a que se refere Adorno no início do ensaio: ela promete, faz aparecer, constitui a «aparência» (*Schein*), de um mundo despojado de hierarquias e estruturalmente liberto da lógica de dominação que as valida e sustém. Assim se capta o «teor de verdade» da poesia tardia de Hölderlin, nos termos em que o conceito de «parataxe» permite, segundo Adorno, pensá-lo.

Se a ideia de «reconciliação» – que Adorno associa ao carácter utópico da arte – é pertinente a propósito da poesia de Hölderlin, ela não se impõe pela força da síntese e não se confunde com a imagem de uma totalidade sem falhas; apagá-las seria já exercer a violência que o anti-princípio paratáctico suspende. Ela não é a ilusão da unidade sem falhas, que mascara a violência da redução à identidade, mas a aparência – ou a rememoração – de um múltiplo já não hostil. Tal é a sua imagem, na *Dialéctica Negativa*⁴⁰⁰, que ecoa em «Parataxis»:

A reconciliação é a do um [*Einen*] com o muitos [*Vielen*]. Tal é a paz:
“E assim também tu, / E concedes-nos, a nós filhos da terra amante, / Que, de

⁴⁰⁰ Cf. ND, p 18: «A reconciliação seria a rememoração de um múltiplo já não hostil [...]» («Versöhnung wäre das Eingedenken des nicht länger feindseligen Vielen [...]»)

quantas festas têm vindo / Crescendo, nós as festejemos todas e não / Contemos os deuses, Um está sempre por todos.”⁴⁰¹ Não se trata da reconciliação entre o cristianismo e a antiguidade clássica; como esta última, o cristianismo está historicamente condenado, enquanto simplesmente interior e impotente. A reconciliação deve ser, antes de mais, a reconciliação real entre o interior [*Innen*] e o exterior [*Außen*] [...].⁴⁰²

O teor de verdade da parataxe – a *aparência veraz* de uma linguagem, de um pensamento, de uma experiência articuladas sem violência – apontaria assim para a vertente messiânica da poesia de Hölderlin, que David Farrell Krell resumiu em breves palavras:

Recordamos o desejo de Hölderlin de tornar as suas traduções de *Édipo o Tirano* e de *Antígona* “mais vivas”, libertando o grego da sua tendência para suprimir o seu próprio passado Oriental. Os hinos de Hölderlin, por conseguinte, exibem uma inegável qualidade messiânica. Esta qualidade visa, na maioria dos mitos antigos, o desejo de reconciliação, de paz, de não-violência, de celebração – em suma, um destino diferente para o Ocidente.⁴⁰³

Se a passividade kafkiana – também ela crítica mas, dificilmente, utópica, no que toca à sua relação com o real – não era imune à violência do mundo, absorvia-a, reflectia-a, acabando por, mesmo involuntariamente, denunciá-la, já a suprema passividade de Hölderlin como que preludia, sob o signo da promessa inscrita no seu estilo paratático, um mundo despojado de violência. Uma tal utopia, se assim se pode falar, não tem por referência uma qualquer transcendência; aos deuses não cabe realizar aquilo a que os mortais aspiram.

A *utopia* hölderliniana – a que Adorno se refere e que aqui, a propósito da vertente messiânica da poesia de Hölderlin, vem novamente a propósito –, contudo, difere do que geralmente se entende por utopia, antes de mais por nela surgirem as

⁴⁰¹ HÖLDERLIN, *Poemas*, op. cit., pp. 330s.

⁴⁰² «Parataxis», p. 487s: «Versöhnung ist die des Einen mit dem Vielen. Das ist die Friede: “Und so auch du / Und gönne uns, den Söhnen der liebenden Erde, / Daß wir, so viel herangewachsen / Der Feste sind, sie alle feiern und nicht / Die Götter zählen, Einer ist immer für alle.” Versöhnt werden nicht Christentum und Antike; das Christentum ist geschichtlich verurteilt wie diese, als bloß Inwendiges und Ohnmächtiges. Vielmehr soll Versöhnung die reale von Innen und Außen sein [...]»

⁴⁰³ David Farrell KRELL, «Adorno’s “Parataxis: On Hölderlin’s Late Poetry”», in Gerhard RICHTER (ed.), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, New York, Fordham University Press, 2010, p. 205: «We recall Hölderlin’s desire to make his translations of *Oedipus the Tyrant* and *Antigone* “livelier” by releasing the Greek from its tendency to suppress its own Oriental past. Hölderlin’s hymns therefore exhibit an unmistakable messianic quality. That quality envisages in the most ancient myths the desire for reconciliation, peace, nonviolence, celebration – in short, a different destiny for the West.»

fracturas do real. E, mais do que as fracturas, os despojos do real, a natureza oprimida, a «não-identidade»⁴⁰⁴ a que é preciso permanecer fiel. Em «Mnemosyne»:

[...] Aber böß sind
Die Pfade. Nämlich unrecht,
Wie Rosse, gehn die gefangenen
Element und alten
Gesetze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und not die Treue.
Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See.
[...]

[...] Porém maus são
Os caminhos. Pois de través,
Como cavalos, vão os elementos
Cativos e as velhas
Leis da Terra. E sempre
Há uma saudade pra o ilimitado. Mas muitas coisas
Há a guardar. E é necessária a fidelidade.
Mas pra frente e pra trás não queremos
Nós ver. Deixamo-nos embalar, como
Em batel baloiçante no mar.
[...]⁴⁰⁵

Guarda-se a memória do oprimido a que importa manter-se fiel. Contudo, todo o peso recai no presente: não se trata – numa tal utopia – nem de olhar para trás, nem para a frente. Remanesce uma passividade fértil.

Nem para a frente: sob a lei do presente – em Hölderlin, a da poesia –, com um tabu contra a utopia abstracta, na qual sobrevive a proibição teológica de imagens, e que Hölderlin partilha com Hegel e Marx. Nem para trás: por mor do carácter irrecuperável do que um dia decaiu, por mor da charneira entre poesia, história e ideal. Finalmente, a resolução, expressa através de um anacoluto e numa inversão espantosa, “Deixamo-nos embalar, como / Em batel baloiçante no mar.” [*Uns wiegen lassen, wie / Auf schwankem Kahne der*

⁴⁰⁴ Cf. «Parataxis», p. 482: «Filosoficamente, a anamnese da natureza oprimida, na qual Hölderlin pretendia já discernir o selvagem do pacífico, é a consciência da não identidade que a coerção identitária do *logos* suplanta.» («Philosophisch ist die Anamnesis der unterdrückten Natur, in der Hölderlin bereits das Wilde vom Friedlichen sondern möchte, das Bewußtsein von Nichtidentität, das den Identitätszwang des Logos überflügelt.»)

⁴⁰⁵ HÖLDERLIN, *Poemas*, op. cit., p. 436s.

See.] assemelha-se a um desígnio; desígnio de se desvencilhar da síntese, de se confiar à pura passividade para cumprir totalmente o presente.⁴⁰⁶

Crítica – porque oposta à violência da dominação que atravessa a realidade e a linguagem –, utópica – porque antecipadora, num plano estético, de outra realidade e de outra linguagem, em que a violência se achasse suspensa –, a relação com o real inscrita na poesia paratáctica de Hölderlin expressa um presente *por* cumprir. A distância testemunhada pelo «por», entre o presente e o seu cumprimento, é a que a *aparência veraz* vem animar.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 483: «Vorwärts nicht: unter dem Gesetz des Gegenwärtigen, bei Hölderlin dem der Dichtung, mit einem Tabu gegen die abstrakte Utopie, in dem das theologische Bilderverbot nachlebt und das Hölderlin teilt mit Hegel und Marx. Rückwärts nicht: um der Unwiederbringlichkeit des einmal Gestürzten willen, des Angelpunktes zwischen Dichtung, Geschichte und Ideal. Der als Anakoluth und in wunderlicher Verkehrung ausgedrückte Entschluß endlich “Uns wiegen lassen, wie / Auf schwankem Kahne der See” ist wie ein Vorsatz, der Synthesis sich zu entschlagen, der reinen Passivität zich anzuvertrauen, um Gegenwart ganz zu erfüllen.»

*Denúncia e antecipação surgem na
arte sincopadas.*⁴⁰⁷

Ao cabo destes dois «Périplos», retomemos uma das indicações com que iniciámos este capítulo – logo no início dos «Exercícios» –, debatendo-nos com a negatividade do pensamento estético adorniano, a cuja *concretude*, por outro lado, procurámos fazer justiça nos «Périplos». À filosofia não cabe já – defende Adorno – pensar a arte *positivamente*. Se, para Kant, o belo (tanto na arte, como na natureza) indiciava uma harmonia entre as faculdades humanas e um acordo entre estas e a natureza, para Hegel, a arte manifestava o espírito do mundo. O sentido *positivo* atribuído por ambos – ainda que de modos distintos – à arte, retinha as suas estéticas aquém do que Adorno julga serem as exigências de uma estética filosófica contemporânea.

Hoje – sendo que, para Adorno, «hoje» significa, *grosso modo*, depois de Auschwitz, ainda que a matriz da modernidade na arte remonte, segundo o filósofo, ao período da *Aufklärung* – há que pensar a arte (moderna) *negativamente*, quer dizer, captar o seu carácter transgressor, subversivo, a sua pulsão crítica, esse *quantum* irreduzível de desacordo em relação ao curso do mundo que a anima. Assim se discerne o distanciamento de Adorno em relação à tradição estética: negatividade e concretude, determinando-se reciprocamente, permitem caracterizar esta estética, mais como um desvio à tradição estética, do que como uma *Aufhebung* da oposição entre as estéticas kantiana e hegeliana⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ *ÄT*, p. 130: «Denunziation und Antezipation sind in ihr [Kunst] synkopiert.»

⁴⁰⁸ Completa-se assim, neste Cap. II, o que se avançou nos §§ 3, 4 e 5 do Cap. I: sublinha-se que a concretude permanece indissociável da negatividade no seio do projecto estético adorniano. O segundo traço – sublinhe-se – não é, portanto, simplesmente acrescentado ao primeiro; quer dizer, é no contexto da actualização de um *modus operandi* concreto, em ensaios críticos dedicados a obras singulares – nos «Périplos» deste capítulo explorámos os que Adorno dedicou a Kafka e Hölderlin – que a negatividade

Assim sendo, só o cruzamento destes dois traços – da *concretude* e da *negatividade* – torna possível esboçar o perfil da estética de Adorno. E é tendo-os em conta que proporemos uma primeira circunscrição conceptual do conceito de «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*); o conceito que constitui, por assim dizer, a chave e, simultaneamente, a incógnita da presente investigação.

Em resumo, o âmago da estética de Adorno – uma estética filosófica indelevelmente votada a pensar a singularidade dos objectos artísticos – é, enfim, a exploração da *negatividade* da arte, i.e., do potencial crítico de obras de arte *concretas*. Ou seja, ao referirmos a negatividade da arte (ou de obras de arte), é ao seu potencial crítico que nos reportamos – crítico, assinale-se, da própria negatividade do real que, embora transcenda a esfera imanente da arte, não deixa – como temos vindo a salientar de diversas formas – de a atravessar (sobretudo no plano do material: das palavras, das formas, das técnicas, dos dispositivos artísticos...). A estética procura ampliar esse potencial crítico, desdobrar discursivamente os efeitos críticos da experiência estética.

Estas indicações são determinantes em vista da captação do que está em causa no «teor de verdade». Ora, em suma, o «teor de verdade» de obras de arte não é outra coisa, para Adorno, senão o modo como o potencial crítico da arte (a sua negatividade) se concretiza (se actualiza, se singulariza) em cada uma delas.

Para se pensar uma tal concepção do «teor de verdade», na sua especificidade e exigência, é imprescindível desembaraçar-se das concepções tradicionais de verdade; foi o que fizemos implicitamente até aqui, nomeadamente nos «Périplos». Para Adorno, a noção de verdade – se faz sentido, no campo da estética, pensar o «teor de verdade» de obras de arte –, não tem que ver com «adequação» (não está em causa um conceito epistemológico de verdade), não tem que ver com «consenso» (não se propõe um conceito pragmático de verdade) e não tem que ver com «desvelamento» (não se trata de um conceito ontológico de verdade).

A verdade tem um carácter – retomemos *pari passu* muito do que já dissemos – histórico e social, permanecendo, porém, irredutível quer ao historicismo quer ao

destas obras exige do discurso que delas se acerca um prolongamento – em conformidade com o conceito positivo de crítica de arte – dessa mesma negatividade. É a negatividade da arte, segundo a hipótese adorniana, que exige a negatividade da estética. É para seguir a arte, para desdobrá-la, para prolongá-la – no que ela tem de irredutivelmente polémico –, que a estética se apresentaria como negativa.

sociologismo, bem como às suas potenciais consequências relativistas⁴⁰⁹. Como se disse, o «teor de verdade» de obras de arte não é pensável, para Adorno, abstraindo da história e da sociedade – da história e da sociedade, entenda-se, enquanto são imanentes à arte, quer dizer, enquanto penetraram, com as suas contradições, na esfera imanente dos processos artísticos e nela são *criticadas*.

Assim sendo, das diferentes formas de detectar a relação crítica da arte, no contexto dos seus processos imanentes, com a negatividade (as contradições) do real, emergem as diferentes figuras do «teor de verdade» que me proponho, nesta tese, discernir.

Para Adorno – não em geral, mas no contexto moderno/contemporâneo das sociedades do capitalismo tardio –, «a arte representa [*repräsentiert*] a verdade numa dupla acepção, na medida em que conserva a imagem soterrada do fim [*Zweck*] da racionalidade, e na medida em que prova a irracionalidade do existente [*Bestehende*], o seu contra-senso [*Widersinn*]»⁴¹⁰.

É preciso desdobrar estes dois modos de ser veraz para chegar às duas primeiras figuras do «teor de verdade». Associá-las-emos à oscilação inscrita na epígrafe desta secção: «denúncia e antecipação surgem sincopadas». Por um lado, avessa ao derrotismo niilista, a arte *anteciparia* – abstendo-se, porém, de previsões – um estágio do real em que se realizasse o impulso emancipador da *Aufklärung* conservado pela arte – trata-se da figura da utopia; por outro lado, tornando visível, palpável, sensível a irracionalidade persistente neste mundo, a arte *denunciaria* implicitamente a contradição entre o que este é e o que declara acerca de si mesmo – o que permitiria pensá-la sob a figura do protesto.

⁴⁰⁹ A consideração da dimensão histórica e social, para Adorno, nada tem que ver com a remissão para o que, numa determinada época, numa determinada cultura, é valorizado esteticamente. Adorno di-lo expressamente numa passagem da *Teoria Estética* em que discute o conceito de «belo»: «Não há nem que definir o belo, nem que abdicar do seu conceito – uma antinomia estrita. Sem categoria seria a estética como um molusco, uma descrição histórica e relativista do que aqui e ali, em diferentes sociedades ou em diferentes estilos é referido como estando em causa na beleza; uma unidade distintiva assim destilada transformar-se-ia forçosamente em paródia e fracassaria de imediato no melhor exemplo concreto tirado ao acaso.» (*ÄT*, p. 82: «So wenig ist das Schöne zu definieren wie auf seinen Begriff zu verzichten, eine strikte Antinomie. Ohne Kategorie wäre Ästhetik molluskenhaft, historisch-relativistische Beschreibung dessen, was hier und dort, in verschiedenen Gesellschaften etwa oder verschiedenen Stilen, mit Schönheit gemeint gewesen sei; eine daraus destillierte Merkmaleinheit würde unweigerlich zur Parodie und ginge am nächsten besten konkret Herausgegriffenen zuschanden.»)

⁴¹⁰ *ÄT*, p. 86: «Eben diese Irrationalität versteckt und verleugnet die kapitalistische Gesellschaft, und dagegen repräsentiert Kunst Wahrheit im doppelten Verstande; in dem, daß sie das von Rationalität verschüttete Bild ihres Zwecks festhält, und indem sie das Bestehende seiner Irrationalität: ihres Widersinns überführt.»

Protesto

A negatividade do real – as suas contradições, os seus antagonismos, o seu carácter irreconciliado, a sua abstracção, a sua violência, o sofrimento que nele persiste – aparecem na obra de arte. É nesta aparição que consiste a primeira figura do «teor de verdade». A ela corresponde uma primeira forma de o potencial crítico da arte se concretizar em obras de arte, pois, mesmo se a arte não critica explícita e voluntariamente o real, a aparição enfática da sua negatividade em obras de arte *protesta* implicitamente contra ele; denuncia-o, critica-o esteticamente.

No contexto desta primeira figura, a arte distingue-se da política e da filosofia, na medida em que, ao contrário daquelas, não critica as contradições do real agindo sobre elas, censurando-as explicitamente, diagnosticando-as arqueológica ou genealogicamente, mas mostrando-as enfaticamente, tornando-as palpáveis, dando-as a sentir. A arte, neste sentido, é – sendo que nela a «crítica» opera de modo implícito e, amiúde, involuntário – crua, violenta, literal, física ou – numa palavra (a que cabe conferir, neste contexto, a máxima força) – expressiva. Diríamos até que, considerando a dialéctica entre expressão e construção – já apresentada no § 6 do Cap. I – a expressão constitui o fermento subjectivo da primeira figura do teor de verdade, assim como a construção – pese embora serem inseparáveis uma da outra – será o meio privilegiado da segunda.

Que possamos associar o conceito de «expressão» a esta primeira figura do «teor de verdade» só é legítimo na medida em que retivermos que nela, nos termos em que Adorno a conceptualiza, sujeito e objecto se mediatizam reciprocamente⁴¹¹; ou seja, na expressão de que o *sujeito* é o agente, manifestam-se elementos *objectivos* da sua experiência social e histórica; nas palavras de Adorno, «a arte é plenamente

⁴¹¹ Sobre o carácter objectivo do conceito adorniano de «expressão» – no que concerne não só à arte, mas também à filosofia – e ainda sobre a dialéctica entre construção e expressão, cf. Rodrigo DUARTE, «Expressão estética: conceito e desdobramentos», *Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão, op. cit.*, pp. 81-102 (sobretudo, pp. 94-102). Tendo em conta o escopo destas «Figuras» – em que nos propomos circunscrever duas acepções do «teor de verdade», em função do modo como se objectiva esteticamente a relação crítica da arte com o real –, saliente-se o modo como neste ensaio se sublinha a relação entre sofrimento e expressão, por via da exteriorização do primeiro, que constituiria, nos termos desta primeira figura, como que uma aparição da negatividade do real, mediada pela experiência subjectiva.

expressiva, onde a partir dela, mediado subjectivamente, algo objectivo fala: luto, energia, nostalgia»⁴¹². No campo da música, as dissonâncias de tantas obras de Schönberg⁴¹³, sobretudo da fase do atonalismo livre, são exemplares dessa mediação objectiva do sujeito, pois, nos termos da *Philosophie der neuen Musik*, o «teor [Gehalt] do expressionismo, o sujeito absoluto, não é absoluto. No seu isolamento, aparece [erscheint] a sociedade»⁴¹⁴. Por outras palavras, a expressão seria aquilo através do qual «a experiência não estética penetra mais profundamente nas obras»⁴¹⁵, para nelas aparecer.

Desta aparição enfática, dissonante, expressiva da negatividade do real é a obra de Kafka paradigmática (daí lhe termos dedicado o primeiro périplo). A escrita especular [*Spiegelschrift*] de Kafka decifra a lei infame: «A não verdade perfeita [vollendete] é a sua própria contradição; não é necessário contradizê-la explicitamente»⁴¹⁶. Uma tal imagem reflectida, um tal reflexo (*Spiegelbild*) é como um escudo que, à semelhança do de Perseu, se apropria da força do inimigo para vencê-lo, reflecte a Medusa, só assim chegando a poder derrotá-la. Daí as palavras de Adorno no termo do ensaio acerca de Kafka: «O mito deve sucumbir ao seu próprio reflexo [*Spiegelbild*]»⁴¹⁷. Um tal escudo seria como que o emblema desta primeira figura do «teor de verdade»: se a arte nega, *protesta* contra a irracionalidade do real, fá-lo confrontando-o *esteticamente* consigo próprio.

⁴¹² *ÄT*, p. 170: «Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke.»

⁴¹³ Para uma análise da leitura adorniana de Schönberg, centrada na dimensão expressiva (e objectiva) da dissonância, leia-se Robert HULLOT-KENTOR, «The Philosophy of Dissonance: Adorno and Schönberg», in *Things Beyond Resemblance*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 67-76.

⁴¹⁴ *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, p. 52: «[...] der Gehalt des Expressionismus, das absolute Subjekt, nicht absolut ist. In seine Vereinzelung erscheint die Gesellschaft.»

⁴¹⁵ *ÄT*, p. 169: «[Ausdruck, durch den] die nichtästhetische Erfahrung am tiefsten in die Gebilde hineinreicht [...]»

⁴¹⁶ «Kafka», p. 269: «Die vollendete Unwahrheit ist der Widerspruch ihrer selbst, darum braucht ihr nicht ausdrücklich widersprochen zu werden.» Esta formulação, de resto, ecoa na passagem do mesmo ensaio com que terminamos o périplo de Kafka: «Kafka não glorifica o mundo através da subordinação; resiste-lhe pela não violência [*Gewaltlosigkeit*]. Perante esta, o poder deve confessar aquilo que é; e só com isto conta Kafka. O mito deve sucumbir ao seu próprio reflexo.» (*Ibid.*, p. 285: «Kafka verherrlicht nicht die Welt durch Unterordnung, er widerstrebt ihr durch Gewaltlosigkeit. Vor dieser muß die Macht sich als das bekennen, was sie ist, und darauf allein baut er. Dem eigenen Spiegelbild soll der Mythos erliegen.»)

⁴¹⁷ *Ibid.*: «Dem eigenen Spiegelbild soll der Mythos erliegen.»

Utopia

Se à primeira figura do «teor de verdade» correspondia a aparição *denunciante* das contradições do real, a segunda concerne à aparência *antecipadora* – mas não menos intrinsecamente estética –, da sua reconciliação. Desde logo, há que distinguir uma tal aparência da apresentação explícita de uma sociedade reconciliada. Haverá o *teor utópico* da arte, mas este nunca se confunde com uma *utopia*, tal como esta é concebida ou teorizada por um discurso de carácter político ou filosófico⁴¹⁸.

O «teor de verdade» tem inevitavelmente que ver com os próprios processos imanentes às obras de arte. Na medida em que as contradições históricas da sociedade se manifestam no interior de obras de arte, o «teor de verdade», no quadro desta segunda figura, diria respeito à «superação» dessas contradições no plano da arte (i.e., à sua resolução enquanto problemas estéticos). Tudo se passa, portanto, no plano da imanência artística, ao contrário do que um entendimento literal da palavra «utopia» poderia levar a crer.

Se a «expressão» permite elucidar muito do que está em jogo na primeira figura, a «construção» – e o que nela se pode tornar aparente – é crucial para compreender a segunda: trata-se de lidar, na imanência dos processos construtivos, com contradições que se imiscuíram nos materiais artísticos (tínhamo-lo visto já no § 6 do Cap. I). No entanto, «superar» tais contradições não significa de todo suprimi-las, submetendo a multiplicidade dos elementos heterogêneos a uma unidade – como um entendimento precipitado do princípio construtivo poderia levar a crer –, mas propor uma outra articulação desses elementos, que não exerça violência sobre eles⁴¹⁹.

⁴¹⁸ De resto, para Adorno, vigora a «proibição de imagens» (*Bilderverbot*) que, uma vez secularizada, atravessaria os campos da estética e da filosofia. Uma passagem da *Dialéctica Negativa* elucida este ponto: «Uma tal ausência de imagens [Adorno refere-se à ideia de que só sem imagens é possível pensar completamente o objecto] converge com proibição teológica de imagens [*theologischen Bilderverbot*]. O materialismo secularizou-a, não permitindo que se figure positivamente a utopia; é este o teor da sua negatividade.» (ND, p. 207: «Solche Bilderlosigkeit konvergiert mit dem theologischen Bilderverbot. Der Materialismus säkularisierte es, indem er nicht gestattete, die Utopie positiv auszumalen; das ist der Gehalt seiner Negativität.» Assim sendo, mesmo detendo um teor utópico, a arte – como a filosofia – mantém a sua negatividade em virtude de não se deixar pensar de modo positivo. Ela escapa, por mais intenso que seja o seu carácter afirmativo – como na *promesse du bonheur* –, à panaceia do optimismo.

⁴¹⁹ Uma articulação que poderíamos, justamente, considerar utópica, secundados por Paddison que, numa passagem particularmente esclarecedora no que toca ao problema que temos entre mãos, apresenta nos termos que se seguem a questão da relação entre arte e sociedade na música: «Em última instância, o que é significativo para Adorno é a natureza da relação sujeito-objecto no interior de obras

Na música, o «teor de verdade» de obras como as de Mahler, Schönberg, Berg, entre outros compositores modernos – a que acrescentaríamos, entretanto, Nono, Berio, Lachenmann – diria respeito ao modo como todos eles, ainda que de modos distintos, se debatem, problematizam e criticam, através do *modo* como compõem, uma concepção apriorística e, por assim dizer, autoritária da forma musical – uma concepção de que já Beethoven, sobretudo nas suas obras tardias, anunciara a crise. Para Adorno, o «teor de verdade» dessas obras tem que ver com uma construção formal que abdica de subsumir as partes – os motivos, os temas, as séries, as secções – sob um todo dado de antemão, a favor de uma articulação dinâmica, horizontal, livre, do material musical. O conceito, tão paradoxal como fértil, de «*musique informelle*» condensaria a prática de uma tal liberdade no plano da composição musical⁴²⁰.

Uma tal *musique informelle* não implicaria abdicar da forma, mas produzi-la de modo imanente, rejeitando, por um lado, o determinismo que uma concepção apriorística da forma, sem ceder, por outro lado, ao aleatorismo, que, procurando escapar ao fechamento determinista, prescinde também da articulação que produziria, de modo imanente e livre, uma *outra forma* (uma forma, cujo carácter, em virtude da sua abertura, seria por assim dizer, *informal*). Só uma tal articulação das partes, por oposição à sua ordenação, ofereceria «a imagem de algo não mutilado e, ao mesmo

musicais. [...] As bases históricas de uma tal relação alienada, em que a arte acaba associada quer a uma escrita inconsciente da história, quer a uma tentativa de lhe escapar contrapondo-lhe uma alternativa utópica, fornecem os dois pólos do campo de investigação adorniano.» (Max PADDISON, «Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics», in Tom HUHN (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 218: «What is ultimately significant for Adorno is the nature of the subject-object relation within musical works. [...] The historical grounds for such an alienated relationship, where art ends up both as an unconscious recording of history and as an attempt to escape it through positing a utopian alternative, provide the poles for Adorno's field of enquiry.» Ora, segundo a nossa hipótese, estes dois pólos referidos por Paddison correspondem justamente às duas figuras do «teor de verdade» que aqui nos propomos circunscrever.

⁴²⁰ Note-se que o contexto em que Adorno introduz esta noção, já nos anos 60, é o do debate sobre a música contemporânea do pós-guerra, em torno, mais especificamente, do impasse entre determinismo (característico do «serialismo integral», de que Boulez e Stockhausen seriam os principais representantes) e aleatorismo (associado, sobretudo, a Cage). Daí o perfil da «música informal», tal como Adorno a apresenta no início do ensaio que dedica a esta noção: «Refiro-me a uma música que descartou todas as formas que se lhe apresentavam exterior, abstracta e intransigentemente; uma música que, no entanto, apesar de completamente liberta do que se lhe impunha heteronomamente e do que lhe era estranho, se constitui de modo objectivamente rigoroso no fenómeno, ao invés de obedecer àquelas leis exteriores.» («Vers une musique informelle», *GS* 16, p. 496: «Gemeint ist eine Musik, die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert.») Para uma síntese deste debate e dos contributos que a ele trouxe Adorno, cf. Anne BOISSIÈRE, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, pp. 107-154.

tempo, da liberdade»⁴²¹. Sem abdicar da forma, o ideal construtivo – indissociável, porém, da expressão – inerente à *musique informelle* mantê-la-ia em aberto⁴²².

É patente a afinidade com o que estaria em causa, na esteira da leitura que dela propõe Adorno, na obra tardia de Hölderlin: a sua dimensão crítica, reconciliadora, messiânica – que aqui associamos à figura utópica – não se traduz na explicitação voluntarista de uma utopia, mas emana de uma outra concepção da linguagem, para cuja captação Adorno propõe o conceito de «parataxe». Tudo se passa ao nível do *medium* artístico. A poesia de Hölderlin releva da segunda figura do «teor de verdade» – tornando-se assim pertinente caracterizá-la como mantendo uma relação «crítica» e «utópica» com a realidade – na medida em que uma sintaxe hipotática, cuja lógica subordinante partilha com o real, dá lugar a uma sintaxe paratáctica, na qual prevalece a articulação horizontal de orações coordenadas. A subsunção e a dependência hierárquicas dão lugar – no plano da sintaxe – à liberdade da justaposição. Ao mesmo tempo, o gesto paratático alastra à forma e aos conteúdos

⁴²¹ *Ibid.*, p. 537: «[Das künstlerisch gänzlich Artikulierte allein] ist das Bild eines Unverstümmelten und damit der Freiheit.»

⁴²² É na medida em que caracteriza o processo de composição que uma tal abertura se cristaliza na forma *informal* de uma obra musical. Ou seja, uma tal obra será *aberta* em si mesma; e não em virtude de permanecerem em aberto a sua interpretação e/ou recepção. Assim, seria errado assimilar a noção de «*musique informelle*» à ideia de «obra aberta», tal como foi apresentada por Umberto Eco. Notar que um dos exemplos de Eco é a célebre *Klavierstück* n.º 11 de Stockhausen (cujas interpretações variarão necessariamente, dado caber ao intérprete determinar a ordem da execução de dezanove fragmentos) permite esclarecer o equívoco. Segundo Mário Vieira de Carvalho, esta peça cumpre o ideal de *autopoiesis* (um conceito originalmente biológico, desenvolvido por Humberto Maturana) de uma construção integral, pura, autónoma, ainda que mutante, maleável, orgânica: «Assim, uma obra como a *Peça para piano n.º 11* (1956) de Stockhausen, que Umberto Eco, em 1962, tomava como paradigma da “obra aberta”, torna-se, pelo contrário – do meu ponto de vista – o melhor exemplo de música como *autopoiesis*. Nesta peça para piano, o sobredeterminismo e o aleatório transformam-se um no outro. Em cada execução, a obra é sempre diferente, mas reproduz-se sempre de novo (de acordo com leis internas similares às de um organismo vivo). Ela compõe-se a si própria por meio de uma execução da qual o próprio pianista deve desaparecer como organizador consciente do todo. O seu aspecto concreto e real como acontecimento musical não deve depender nem do compositor, nem do executante.» (Mário VIEIRA DE CARVALHO, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical. Estudos Sobre a Dialética do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 252; cf., quanto ao conceito de «*musique informelle*», *ibid.* pp. 285ss). Ora, só a transgressão de uma tal autonomia geraria a abertura, pelo que o ideal construtivo *autopoietico* é totalmente distinto da ideia de *musique informelle* avançada por Adorno. Nesse sentido, considerando não só aquele texto, mas ainda o ensaio sobre o «envelhecimento da nova música» (cf. «Das Altern der neuen Musik», *GS* 14, pp. 143-167) é provável que, como Mário Vieira de Carvalho defende (cf. *ibid.*, p. 253ss), o único dos compositores seriais dos anos 50, cuja obra apresenta afinidades com uma «nova música» não envelhecida, seja Nono (cf. *ibid.*, pp. 247-272 e ainda, do mesmo autor, *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a música do século XX*, Lisboa, INCM, 2007). Em todo o caso, a constelação de compositores, no âmbito da música contemporânea, a cujas obras a ideia de uma *musique informelle* se revela afim, incluiria ainda, como tem vindo a ser discutido, György Ligeti (cf. Anne BOISSIÈRE, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, pp. 131-154), György Kurtág (cf. Alvaro OVIEDO, «Le geste de Kurtág», in Jean-Paul OLIVE (ed.), *Présents musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 241-254), ou mesmo Jorge Peixinho (cf. Mário VIEIRA DE CARVALHO, *ibid.*, pp. 285-294), entre vários outros.

temáticos; o seu cerne é a suspensão do princípio da subordinação nos diversos planos da construção poética. A «parataxe» compromete a unidade da forma e, sem substituir a violência da forma pela da sua mera abolição, procura um novo encadeamento formal. A «parataxe» seria o anti-princípio gerador da poesia de Hölderlin; desdobrá-lo corresponderia, como vimos, à captação do «teor de verdade» da sua lírica tardia.

É também no quadro desta segunda figura que se poderá pensar toda a arte afirmativa, que o é – ligada à ideia de uma *promesse du bonheur* – não porque ignore os antagonismos do presente, mas porque os supera num plano estético, operando uma espécie de transfiguração do real que Nietzsche sintetizara com a noção de «apolíneo». Uma tal aparência na arte não é uma mera ilusão – sustenta Adorno –, porque nela está em causa – e será este o cerne do Cap. III – a «aparência do não-aparente» (*Schein des Scheinlosen*), ou seja, do verdadeiro.

*

Decorre do hiato entre o que aqui se expõe, em jeito de síntese, e o que se pôde desenvolver nos «Périplos» de Kafka e de Hölderlin da secção anterior que a arte nunca é – nunca pode ser, nem nunca faz sentido pensar que possa ser, mesmo se considerada do ponto de vista do seu «teor de verdade» –, estritamente «protesto» ou estritamente «utopia»⁴²³. Martin Jay – apesar de não dar o destaque às noções de «protesto» e de «utopia» que aqui arriscamos dar – formulou a sua co-dependência, no quadro da perspectiva estética adorniana, afirmando liminarmente que «até que se reconciliem as contradições na realidade, a harmonia *utópica* da arte tem de manter sempre um elemento de *protesto* [itálicos nossos]»⁴²⁴.

Propomos assim duas figuras do «teor de verdade», sem, no entanto, fazermos abstracção da sua mediação recíproca. Muito pelo contrário, a pertinência da circunscrição teórica das figuras do «protesto» e da «utopia» passaria justamente pelo facto de através delas se poder caracterizar o *movimento* de que ambas (precisamente

⁴²³ Insistir, obstinadamente, num tal binómio, para além do que ele permite compreender, seria transformar a circunscrição de figuras interpenetráveis e co-dependentes – que contribuirá para uma captação mais precisa do que está em causa, para Adorno, quanto se refere ao «teor de verdade» de obras de arte –, num mero espartilho conceptual.

⁴²⁴ Martin JAY, *The Dialectical Imagination*, op. cit., p. 179: «[...] until social contradictions were reconciled in reality, the utopian harmony of art must always maintain an element of protest.»

em virtude da sua interpenetração e co-dependência) constituem momentos inseparáveis. As figuras de «protesto» e da «utopia» – e, mais do que as figuras, a constelação de gestos, práticas, dispositivos, técnicas que lhes correspondem no campo de imanência das artes – restituem um mesmo *movimento* considerado a partir de pólos distintos. O movimento é o de um vaivém entre «não» e «sim» – que surgem sincopados, nos «tempos fracos» um do outro –, o de um oscilar entre «ser-repelido» e «ser-atraído», o de uma intercalação entre «afastar-se» e «aproximar-se», o de uma pulsação irrequieta, ou o de uma simples vibração entre gravidade e alegria, pois, para Adorno, «a arte vibra entre a gravidade e a alegria, enquanto algo que escapou à realidade e que, no entanto, está impregnado dela. Só uma tal tensão constitui a arte»⁴²⁵. A verdade, nas obras de arte, seria justamente essa tensão, essa vibração, esse *movimento*.

Que neste movimento se objective esteticamente um desacordo – sublinhámos já a ideia de que o «teor de verdade» de obras de arte seria o modo como o potencial crítico da arte se singulariza em obras de arte – é o que permite apontar a estética de Adorno como negativa⁴²⁶. Mas se – sendo a subtilidade deste esclarecimento decisiva – se pensa a arte como uma «objectivação estética do desacordo», esta será uma que jamais se imobiliza ao ponto de nela deixar de vibrar uma não menos irreduzível, ainda que mínima, *promesse du bonheur*. Pois nunca, numa tal «objectivação estética do desacordo», cessa o movimento para fora – a força centrífuga da arte a que nos referimos...

Captar a oscilação entre estes dois momentos de um mesmo *movimento* – entre os *gestos* negativos do «protesto», da «denúncia», do «grito», da «mostração», da exibição do que é *unheimlich* e os *gestos* afirmativos da «utopia», «antecipação», da «partida», da «abertura», da proclamação de uma *promesse du bonheur* – restitui, pelo menos em parte, o que está em causa no «teor de verdade», tal como Adorno o pensa em obras de arte concretas.

⁴²⁵ «Ist die Kunst heiter?», *NzL*, p. 601: «Kunst vibriert zwischen ihm [Ernst] und der Heiterkeit als der Realität Entronnenes und gleichwohl von ihr Durchdrungenes. Allein solche Spannung macht Kunst aus.»

⁴²⁶ Apesar de não abdicarmos do conceito de «negatividade» para caracterizar a estética adorniana, a sua valência teórica seria indevidamente interpretada se fosse confundida com a formulação de um interdito. Não é o que se verifica, como, de resto, notámos já na secção A («Exercícios») deste Cap. II. Assim sendo, interessa não tanto insistir no *conceito* de «negação», mas destacar a *ideia* de um movimento em que «não» e «sim» surgem sincopados. Mesmo a arte afirmativa é polémica – i.e. move-se e comove-nos polemicamente –, demove-nos. E pode sê-lo – polémica – afirmando.

Contudo, há uma segunda razão para dizer que a arte nunca pode ser, *tout court*, «protesto» ou «utopia», além da que se prende com o facto de ela nunca ser uma *ou* outra *stricto sensu*, por estas corresponderem a dois modos de pensar um mesmo movimento. Este ponto é decisivo na economia da presente tese, pelo que solicitar a atenção do leitor para esta precisão conceptual não será despiciendo. Tudo o que avançarmos por ora, em todo o caso, será explorado na Segunda Parte.

Retomemos o fio. A segunda razão pela qual seria fútil limitar-se a enquadrar os fenómenos artísticos nas duas figuras do «teor de verdade» que destacámos até agora (o «protesto» e a «utopia») prende-se com o facto de que o próprio movimento em que se joga o «teor de verdade» de obras de arte nem sempre é – admitindo que o é por vezes –, reconhecível *claramente* enquanto tal (enquanto actualização de um «potencial crítico»). Quer dizer, um tal movimento, mesmo quando se desdobra *distintamente*, nem sempre é reconhecível, interpretável, assimilável; pelo contrário, esquiva-se amiúde à compreensão – sendo que este «esquivar-se», como veremos na Segunda Parte, corresponderá ainda, segundo a nossa hipótese, a um modo de actualização do seu potencial crítico. Neste sentido, abre-se no intervalo entre as duas figuras que até agora destacámos uma terceira: a figura do enigma.

Chamar a atenção para esta terceira figura do «teor de verdade», no final do Cap. II, quando somente na Segunda Parte (nos Caps. IV e V) nos dedicaremos demoradamente à sua exploração justifica-se pelo facto de que, agindo de outro modo – referindo-nos, por enquanto, somente às figuras do «protesto» e da «utopia» –, faríamos com que a visão sinóptica destas «Figuras» não fizesse justiça à complexidade dos «Périplos» sobre Kafka e Hölderlin que a antecederam, dando assim o flanco à acusação de que numa tal visão sinóptica estaria em causa uma síntese simplificadora e, conseqüentemente, abstracta do que está em causa no «teor de verdade».

Por outras palavras e para que fique claro: não se trata de subsumir as obras de Kafka e Hölderlin nas figuras do «protesto» e da «utopia» – e, na Segunda Parte, as de Beckett e de Mahler na do «enigma» –, o que quer dizer, por conseguinte, que não se pode propriamente dizer que aquelas obras são «exemplos» destas figuras. Em contrapartida, trata-se tão-só de – tendo como pano de fundo a exploração crítica e filosófica daquelas obras – tomar cada uma delas como paradigma para explicitar aspectos distintos do «teor de verdade», sem nunca ignorar a imbricação desses

aspectos naquelas obras. Destacar, portanto, três figuras do «teor de verdade» só é pertinente na medida em que permite pensar, por um lado, os dois pólos do movimento que constitui o «teor de verdade», a par do seu carácter centrífugo (pelas figuras negativa e afirmativa do «protesto» e da «utopia») e, por outro lado, a incomensurabilidade desse movimento com uma compreensão imediata (pela figura negativa-afirmativa do «enigma»).

Assim sendo, na economia da exploração crítica e filosófica de cada obra de arte, a conceptualização destas três figuras do «teor de verdade» tem menos a serventia – se é que se pode falar aqui de serventia e se me é permitida a metáfora – de uma bússola ou de um relógio, que a de um termómetro, de um hidrómetro, ou mesmo de um acelerómetro. É a captação de um movimento imanente que conta; não a sua referencialização ao exterior.

Também isso mostra como não será clara a captação de um tal movimento. Por fim, assistir-se-á à interpenetração das três figuras, pois quer o protesto, quer a utopia se revelarão amiúde – desde logo, pelo seu carácter estético – enigmáticos. No fundo, por exemplo, é a um «devir enigmático» do «protesto» e da «utopia» que se assiste, em obras para cuja exploração as noções, respectivamente, de *unheimlich* e de *promesse du bonheur* se revelam pertinentes.

Em todo o caso, assinale-se que está em causa, para já, uma acepção relativamente lata do que se pode entender por «carácter enigmático» de obras de arte. Portanto, numa primeira acepção – aquela a que nos referimos no parágrafo anterior e que não faz justiça à fecundidade do que Adorno pensou a respeito do «carácter enigmático» de obras de arte –, o «carácter enigmático» remete para a noção de «aparência» (*Schein*), que o absorve e sustenta, constituindo dele uma condição. É no quadro da «aparência estética» – e, neste ponto, introduzimos o tema do próximo capítulo – que as duas primeiras figuras do «teor de verdade» se desdobram.

Capítulo III

VERDADE E APARÊNCIA

EXPOSIÇÃO

Aparência e ideologia

O conceito de «aparência» (*Schein*), de que só implicitamente nos ocupámos até aqui – nomeadamente, sempre que esteve em causa a discussão da autonomia da(s) arte(s) e da estética –, é decisivo para Adorno, no que toca à sua concepção de verdade estética e, portanto, à exploração do «teor de verdade» de obras de arte. A discussão deste conceito, em relação aos de «aparência», «espírito», «ideologia», «verdade» ocupa páginas centrais e decisivas da *Teoria Estética*, tendo, de resto, atravessado as reflexões estéticas de Adorno pelo menos desde *Kierkegaard*.

Num primeiro momento, pode-se dizer que a pertinência do conceito de «aparência», na estética de Adorno, reside no facto de ele constituir a condição teórica para pensar a autonomia da(s) arte(s). É assim, antes de mais, na medida em que com ele se aflora o estatuto ontológico das obras de arte e, antes de mais, se discerne o excesso que lhes corresponde – um excesso, desde logo, aparentado ao que já não é do âmbito da arte, o que não será sem consequências para o debate em torno da relação entre aparência e verdade:

A beleza da natureza reside no facto de que ela parece [*scheint*] dizer mais [*mehr*] do que é. A ideia da arte é arrancar este mais [*Mehr*] à contingência, apoderar-se da sua aparência [*Schein*], determiná-lo em si mesmo como aparência, negando-o também como irreal [*unwirklich*].⁴²⁷

⁴²⁷ *ÄT*, p. 122: «Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst.»

Esta passagem é preñhe de indicações e contém, sob a forma da negação da irrealidade da aparência – ou do «mais» que cabe determinar como aparência –, a chave da resolução da antinomia com que Adorno se debaterá mais à frente na *Teoria Estética*. Para já, acentuemos que, para o filósofo, se, por um lado, a dimensão material das obras de arte é constitutiva e inalienável, por outro lado, nenhuma se esgota, enquanto obra de arte, na sua materialidade. Corresponde-lhe sempre um «mais» (*Mehr*) a que Adorno se refere, alternadamente, associando-o a conceitos como os de «espírito» (*Geist*), «carácter de linguagem» (*Sprachcharakter*), «aparição» (*apparition*) «aparência» (*Schein*). O «espírito» será, em virtude da sua conotação idealista, o mais polémico destes conceitos. É, no entanto, de um emprego peculiar do termo que se trata: contra a facticidade, sem, porém, negá-la como substrato do que nela se inflama.

O espírito das obras de arte é aquilo através do qual elas são mais do que são ao aparecerem. A determinação das obras de arte através do espírito liga-as fraternalmente à sua definição como fenómenos [*Phänomen*], como algo que aparece [*Erscheinendes*], não como aparecimento cego [*blinde Erscheinung*]. O que aparece nas obras de arte, o que não pode ser separado do aparecimento, sem ao mesmo tempo se identificar com ele – o não-fáctico na sua facticidade –, é o seu espírito.⁴²⁸

O espírito, o não-fáctico do fáctico, sendo simultaneamente o seu excesso e a sua negação determinada, não é, portanto, definível como remetendo para uma ideia transcendente que se manifestasse na obra. O uso do termo desafia a terminologia hegeliana; a obra produz a sua própria transcendência⁴²⁹; o espírito é o que transborda; porém, este excesso excede o da forma – que, por sua vez, é também mais do que a soma das partes – e, mesmo se depende da coerência que a forma estipula, escapa-lhe.

⁴²⁸ *ÄT*, p. 134: Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist. Die Bestimmung von Kunstwerken durch den Geist ist verschwistert der, sie seien Phänomen, ein Erscheinendes, nicht blinde Erscheinung. Was in den Kunstwerken erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung, aber auch nicht mit ihr identisch, das Nichtfaktische an ihrer Faktizität, ist ihr Geist.»

⁴²⁹ Cf. *ÄT*, p. 122: «Tornam-se obras de arte na elaboração do “mais”; produzem a sua própria transcendência, mas não são o seu palco, e de novo, por isso mesmo, estão separadas da transcendência.» («Kunstwerke werden sie in der Herstellung des Mehr; sie produzieren ihre eigene Transzendenz, sind nicht deren Schauplatz, und dadurch wieder sind sie von Transzendenz geschieden.»)

Simon Jarvis captou a ambivalência do estatuto material/espiritual das obras de arte, relacionando-o oportunamente com a lógica da antinomia da aparência:

As obras de arte são aparências que parecem reivindicar uma essência distinta de meras aparências empíricas. Esta reivindicação é ilusória porque as obras de arte não seriam nada sem os elementos empíricos de que são compostas. Contudo, aquela reivindicação não é uma mera ilusão pois resulta do facto de que estes elementos empíricos são lançados numa configuração significativa. [...] Mas a objectividade desta configuração não é do tipo de objectividade que uma coisa tem, mas do tipo de objectividade que o significado linguístico tem [...].⁴³⁰

Cita, então, Adorno: «aquilo através do qual as obras de arte existentes [*daseienden*] são mais do que existência [*Dasein*], não é de novo um existente [*Daseiendes*], mas a sua linguagem [*Sprache*]»⁴³¹. A aparência teria que ver, também, com o carácter de linguagem das obras de arte; remete assim para os sentidos da arte. O emprego do plural é imprescindível pois estilhaça, remetendo para os diferentes *media* das diferentes artes, um entendimento imediato do conceito de sentido (*Sinn*). As noção de «linguagem» (*Sprache*), de «carácter de linguagem» (*Sprachcharakter*) ligam-se, em Adorno, às de «afinidade linguística» (*Sprachähnlichkeit*) ou de «escrita» (*Schrift*). No entanto, em todos estes casos, em particular no do carácter de «escrita», escapa-se, à noção de significado, bem como às categorias que se lhe associam, o signo, o significante... Assim sendo, para Adorno, «a transcendência [das obras de arte] é o seu carácter falante [*Sprechendes*] ou a sua escrita [*Schrift*], uma escrita, porém, sem significado ou, mais exactamente, com um significado truncado ou encoberto»⁴³². De modo aparentemente *naïf*, todos estes conceitos remetem, em contextos deste género, tão-só para a consistência dos fenómenos artísticos – consistência produzida na/pela/através da articulação espacial e/ou temporal dos seus elementos.

⁴³⁰ Simon JARVIS, *Adorno. A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1998, p. 102: «Works of art are appearances which appear to claim to have an essence distinct from merely empirical appearances. This claim is illusory, because works of art would be nothing at all without the empirical elements of which they are made up. Yet it is not a mere illusion, because it results from the fact that these empirical elements are cast into a meaningful configuration. [...] Yet the objectivity of this configuration is not like the kind of objectivity that a thing has, but like the kind of objectivity that linguistic meaning has [...].»

⁴³¹ *ÄT*, p. 160: «Wodurch aber die daseienden Kunstwerke mehr sind als Dasein, das ist nicht wiederum ein Daseiendes sondern ihre Sprache.»

⁴³² *ÄT*, p. 122: «Ihre Transzendenz ist ihr Sprechendes oder ihre Schrift, aber eine ohne Bedeutung oder, genauer, eine mit gekappter oder zugehängter Bedeutung.»

Explorar, ainda que de modo breve, diferentes vertentes da constelação conceptual a que pertencem os conceitos de «mais», «espírito», «carácter de linguagem», permite-nos circunscrever o conceito de aparência ou, mais precisamente, o que julgamos ser a primeira acepção em que Adorno o emprega. Aparente, ou determinável como aparência, é o plano em que se desdobram, *mutatis mutandis*, as diferentes artes. Equivale, portanto, à explicitação do que distingue uma obra de arte de um qualquer outro objecto empírico, o enfoque no que garante a sua consistência, a sua eloquência, o seu «sentido». Por outras palavras, a aparência sustenta uma concepção autónoma das artes, porquanto aponta para o *medium* – o «plano», o «como», a «objectividade» – da produção artística, da própria obra de arte, e da experiência estética.

Nesta acepção, no que toca à singularidade da obra de arte, a aparência da arte joga-se também na questão do «conseguinto» (*Gelingen*). O êxito na articulação sem resto das suas partes, bem como o perfeito equilíbrio entre o que Adorno considera serem as vertentes construtiva e expressiva da obra de arte, a sua harmonia, em suma, o seu «conseguinto», elevam a um ponto culminante a «aparência» da obra de arte; ela aparece como se não tivesse sido produzida.

No entanto, o êxito do «conseguinto» revela-se, para Adorno, ambivalente, oscilando entre a crueldade mítica⁴³³ da submissão do múltiplo ao uno e o ideal clássico⁴³⁴ da sua reconciliação não violenta. Ela aspira, em qualquer dos casos, a constituir um todo, selando assim a sua afinidade com a aparência ilusória de uma unidade sem falhas, para a qual a ilusão de não ter sido produzida também concorre. Com efeito, «[o] elemento ilusório das obras de arte acumulou-se na pretensão de serem um todo»⁴³⁵; daí que, historicamente, o descrédito do conceito de harmonia –

⁴³³ Cf. *ÄT*, pp. 80s: «Quanto mais pura é a forma, quanto maior é a autonomia das obras, tanto mais elas são cruéis. [...] Tal como a violência do mito, na sua fase olímpica, passou daquilo que é amorfo para a unidade que subjuga o múltiplo e a multiplicidade, preservando o seu elemento destrutivo, do mesmo modo as grandes obras de arte preservaram o seu elemento destrutivo na autoridade do seu conseguinto [*Gelingen*], enquanto fulminante.» («Je reiner die Form, je höher die Autonomie der Werke, desto grausamer sind sie. [...] Wie die Gewalt des Mythos auf dessen olympischer Stufe vom Amorphen übergegangen war an die Einheit, welche das Viele und die Vielen sich unterwirft und sein Zerstörendes behält, so haben dann die großen Kunstwerke das Zerstörende behalten in der Autorität ihres Gelingens, als zerschmetternde.»)

⁴³⁴ Cf. *ÄT*, p. 242: «Por fim, o classicismo significa tanto como o conseguinto [*Gelingen*] imanente, a reconciliação sem violência – como sempre, também frágil – do uno e do diverso.» («Endlich heißt Klassizität soviel wie immanentes Gelingen, die gewaltlose wie immer auch zerbrechliche Versöhnung des Einen und des Mannigfaltigen.»)

⁴³⁵ *ÄT*, pp. 155s: «Das Illusionäre der Kunstwerke hat in den Anspruch sich zusammengezogen, ein Ganzes zu sein.»

paralelamente à rejeição da obra de arte, cuja unidade parece formar um todo sem falhas – ande a par da «rebelião contra a aparência» (*Aufstand gegen den Schein*)⁴³⁶.

A aparência em que, por força do conseguimento, desaparecem os traços da produção, pensa-a Adorno com o conceito de «fantasmagoria» (*Phantasmagorie*)⁴³⁷: a aparência, gerando a ilusão do absoluto, deixar-se-ia apropriar ideologicamente.

A aparência estética tinha-se elevado, no século XIX, a fantasmagoria. As obras de arte apagavam os vestígios da sua produção [...]. A isto obedeceram as obras ao longo de boa parte da modernidade. O seu carácter de aparência fortaleceu-se ao ponto de se transformar no seu carácter de absoluto; eis o que se esconde atrás do *terminus* hegeliano de “religião da arte” [*Kunstreligion*], que a obra do Wagner schopenhaueriano levou à letra. Foi aí que a modernidade se revoltou contra a aparência da aparência, pois que esta o não seria.⁴³⁸

Eis, em poucas palavras, a génese histórica do que Adorno entende ser a crise moderna da aparência. É pela circunstância de o «carácter de aparência» se transformar em «carácter de absoluto» – uma passagem que o conceito de

⁴³⁶ Cf. *ÄT*, p. 154: «A emancipação em relação ao conceito de harmonia revela-se como rebelião contra a aparência [...]» («Die Emanzipation vom Harmoniebegriff enthüllt sich als Aufstand gegen den Schein [...]».)

⁴³⁷ O conceito de «fantasmagoria» é empregue por Adorno para pensar, paradigmaticamente, a obra de Wagner. Ocupa, com efeito, um lugar central em *Versuch über Wagner*, onde é definida, logo no início da secção intitulada justamente «Phantasmagorie», da seguinte forma: «A ocultação da produção por meio do aparecimento [*Erscheinung*] do produto é a lei formal na obra de Richard Wagner. O produto apresenta-se como “produzindo-se a si mesmo” [*als sich selbst Produzierendes*]; daí também o primado da “nota condutora” [*Leitton*] e do cromatismo. Na medida em que o fenómeno [*Erscheinung*] estético já não permite entrever as forças e as condições do seu “ser produzido” [*Produziertsein*] real, a sua aparência [*Schein*], enquanto completa, eleva-se à pretensão do ser [*Anspruch des Seins*]. A perfeição da aparência é, simultaneamente, a perfeição do carácter enganador [*illusionären Charakter*] da obra de arte enquanto realidade *sui generis*, que se constitui no campo do aparecimento absoluto [*absoluten Erscheinung*], sem, no entanto, renunciar à capacidade de figuração [*Abbildlichkeit*].» (*GS* 13, p. 82: «Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts ist das Formgesetz Richard Wagners. Das Produkt präsentiert sich als sich selbst Produzierendes; daher auch der Primat von Leitton und Chroma. Indem die ästhetische Erscheinung keinen Blick mehr durchläßt auf Kräfte und Bedingungen ihres realen Produziertseins, erhebt ihr Schein als lückenloser den Anspruch des Seins. Die Vollendung des Scheins ist zugleich die Vollendung des illusionären Charakters des Kunstwerks als eines Wirklichen *sui generis*, das im Bereich der absoluten Erscheinung sich konstituiert, ohne doch auf Abbildlichkeit zu verzichten.»)

⁴³⁸ *ÄT*, p. 156s: «Der ästhetische Schein hatte im neunzehnten Jahrhundert zur Phantasmagorie sich gesteigert. Die Kunstwerke verwischten die Spuren ihrer Produktion; vermutlich weil der vordringende positivistische Geist der Kunst insofern sich mitteilte, als sie Tatsache sein sollte und dessen sich schämte, wodurch ihre dichte Unmittelbarkeit als vermittelt sich decouvriert hätte. Dem gehorchten die Werke bis tief in die Moderne hinein. Ihr Scheincharakter verstärkte sich zu dem ihrer Absolutheit; das verbirgt sich hinter dem Hegelschen Terminus Kunstreligion, den das oeuvre des Schopenhauerianers Wagner wörtlich nahm. Die Moderne dann lehnte sich auf gegen den Schein des Scheins, daß er keiner sei.»

«fantasmagoria» permitiria restituir conceptualmente –, que se chega, por assim dizer, à indexação da aparência estética à ideologia.

A obra de arte que aparece como se nela aparecesse o absoluto é uma em que – permita-se-nos a expressão intrincada, de cunho kantiano –, o «sem fim» da sua «conformidade a fins» se vê fetichizado como um «fim em si»⁴³⁹. Por esta ordem de ideias, a autonomia das artes, que a aparência estética garante teoricamente, é confundida com a absolutização ideológica da sua esfera. A autonomia – garantida pelo «sem fim» e, num segundo momento, absolutizada pela fetichização desse «sem fim» – dá o flanco à sua apropriação ideológica.

Se o conceito de «fantasmagoria» permite a Adorno pensar alguma arte do século XIX – mormente a de Wagner –, a apropriação ideológica da aparência – uma questão transversal à crise da aparência com que a modernidade se confrontou –, tem como palco, por seu turno, o próprio discurso da estética e da crítica de arte.

*

No campo estético, pode dizer-se, com efeito, que a apropriação ideológica da aparência estética oscilou entre uma concepção *idealista* da arte como «aparência do absoluto» e a «absolutização da aparência» subjacente à concepção *esteticista* de que a arte é um fim em si mesma. Trata-se de duas tendências que, como o conceito de «fantasmagoria» sugere, podem aliar-se, ainda que, à partida, devam ser distinguidas conceptualmente.

A primeira tendência – na esteira de Hegel – submete o conceito de «aparência» ao de «verdade»; a segunda – pense-se em Théophile Gautier e no círculo parnasiano francês –, revoltando-se contra a inferiorização tácita da arte em relação à moral e à filosofia, subjacente à primazia da verdade sobre a aparência, defende a emancipação absoluta da aparência em relação à verdade, a par da separação radical entre belo e útil, sustentando, contra o romantismo, uma concepção radical da

⁴³⁹ Em termos marxistas, a fetichização do «sem fim» residiria no facto de se abstrair da sua «produção» (da «conformidade a fins», na terminologia de Kant; da «lógica do seu ser produzidas», segundo Adorno) e do seu «uso» (aquilo por mor do qual faz sentido pensar a autonomia da esfera da arte, *grosso modo*, o interesse empírico e intelectual pelo belo, segundo Kant; o potencial crítico da arte, de acordo com Adorno).

autonomia estética, cujo formalismo conduziu à adopção da divisa da «arte pela arte»⁴⁴⁰.

O carácter ideológico da primeira tendência residirá no facto de decorrer de uma definição do belo como aparecer sensível da ideia – trata-se da «aparência» da «verdade» – uma concepção da arte como celebração do curso positivo da história ou como manifestação da essência da humanidade. A segunda tendência, apesar de muito distinta da primeira – entendendo a autonomia, de que a noção de aparência seria o fundamento, como *negação* da lógica instrumental, utilitarista, da sociedade moderna – é, também ela, apropriável ideologicamente, na medida em que, por via da absolutização da aparência, se prescinde do crivo que permitiria distinguir entre a autonomia radical da(s) arte(s) e a sua institucionalização, ficando-se indefeso perante a neutralização do potencial crítico das artes que decorre dessa institucionalização. Autonomia total e integração perfeita tendem, como vimos de passagem no § 2 do Cap. I, a confundir-se. Separada radicalmente da sociedade que a rodeia, na lógica subjectiva da experiência do artista ou do espectador, e, simultaneamente, integrada por completo como suplemento – permita-se-nos o emprego do jargão marxista – super-estrutural dessa mesma sociedade (na lógica objectiva da existência

⁴⁴⁰ No campo da música, esta oposição concretizou-se, em meados do século XIX, na querela que opôs os defensores da «música programática» (Franz Liszt, Franz Brendel ou, por afinidade, Richard Wagner), fascinados com a ideia de a música poder apresentar, exprimir, evocar – mais do que representar em sentido estrito – situações, caracteres, ou mesmo ideias, e os arautos da «música absoluta», sobretudo Eduard Hanslick, autor de *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), para quem a música, não tendo qualquer dimensão conotativa (muito menos denotativa), é essencialmente som e movimento e o belo musical se joga exclusivamente ao nível da forma. Mais do que acentuar o que distingue as duas tendências, interessa, neste nosso contexto, salientar o modo como ambas favorecem o esboroamento da fronteira entre «carácter de aparência» e «carácter de absoluto»: a primeira tendência, de cunho *idealista*, porque sugere que a música se pode transformar num meio – pense-se, por exemplo, em «poemas sinfónicos» de Liszt, como *Orpheus* (1853-4) e *Die Ideale* (1857) – da apresentação do absoluto; a segunda, de carácter *esteticista* (e *formalista*), porque assevera que ela é em si mesma absoluta. A estética schopenhaueriana – que só de passagem evocamos aqui – e, em especial, o lugar que nela ocupa a música, garantiria, curiosamente, uma mediação perfeita entre aquelas duas concepções – revelando, ao mesmo tempo, a sua afinidade de fundo – na medida em que contém traços de ambas. Se não, vejamos: por um lado, de acordo com Schopenhauer, considerando o terceiro livro de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ao contrário das restantes artes e acima delas, a música é completamente independente dos objectos do mundo empírico. À partida, dir-se-ia que, se as teses de Hegel se revelam solidárias com as posições defendidas pelos teóricos da «música programática», as de Schopenhauer se prestam a fundamentar as da «música absoluta». No entanto, vendo mais de perto, verifica-se o equívoco: a música não seria «absoluta», para Schopenhauer, senão em virtude de ser a única arte em que a «vontade» (a «coisa em si») se manifesta imediatamente; ou seja, a música não seria «absoluta» por mor de si mesma (enquanto arte), mas em virtude de a «essência do mundo» se manifestar nela – o que mais facilmente se coadunaria com o defendido pelos adeptos da «música programática». Em qualquer dos casos, a «absolutização da aparência» (subjacente à «música absoluta») e a «aparência do absoluto» (de que tende a estar convicta a «música programática») revelam-se as duas faces de uma mesma moeda.

institucional do mundo artístico), a arte ver-se-ia condenada à mentira sobre si própria e à indiferença perante o que dela se distingue⁴⁴¹.

O que há a dizer sobre o distanciamento de Adorno em relação à primeira tendência corrobora o que indicámos no § 4 do Cap. I, a propósito da relação entre os pensamentos estéticos de Hegel e Adorno. Sem retomar o que então expusemos, realce-se somente a negatividade do pensamento estético adorniano: segundo este, se é possível, por assim dizer, atribuir uma astúcia às obras de arte, esta consistiria na capacidade de se esquivar à «astúcia da razão»; este seu *movimento* protesta implicitamente contra o curso do mundo, a inquietude do seu *espírito* não se conforma com o imobilismo do *status quo*...

Já no que toca à segunda tendência, o problema revela-se mais complexo. Reconhecer, em matéria de arte e de estética, as fronteiras entre aparência, ilusão, fetichismo e ideologia afigura-se a Adorno menos imediato do que se poderia pensar. A dificuldade radicaria, porventura, no facto de a aparência, indissociável do que a arte é, ter a sua pré-história na magia – numa espécie de encanto alternadamente atraente e assustador, partilhado com tudo o que brilha e dava a impressão de poder, como é sugerido num aforismo de *Minima Moralia*.

O ouro e as pedras preciosas, em cuja percepção a beleza e o luxo permanecem ainda indistintas, eram veneradas como mágicas. A luz que eles reflectem era tomada pela sua essência. O que era tocado por aquela luz obedecia ao seu encantamento [*Bann*]. Deles se serviu a dominação primordial da natureza. Via neles instrumentos para subjugar o curso do mundo com a própria força a ele usurpada. A magia [*Zauber*] estava presa à aparência [*Schein*] da onipotência [*Allmacht*]. Uma tal aparência desfz-se com o auto-

⁴⁴¹ À indiferença ou, em certos casos, a um fascínio duvidoso... Dado que, como notámos, as tendências idealista e esteticista se podem confundir, indiquemos de passagem o caso de Karlheinz Stockhausen, em cuja estética parecem coexistir misticismo e esteticismo (pense-se no ciclo *Licht, Die sieben Tage der Woche*, composto entre 1977 e 2003). Analisando as infelicíssimas declarações deste compositor a propósito do 11 de Setembro de 2001 – que compara a destruição das torres gémeas a uma obra de arte –, Mário Vieira de Carvalho toca no ponto decisivo que em que aquelas duas tendências se cruzam na visão de Stockhausen: «Um tal visão da *performance* como manifestação, dir-se-ia fantasmagórica, da *Harmonia Mundi* – tão exacta e orgânica como as ocorrências cósmicas ou biológicas... – reconduz-nos ao conceito de *autopoiesis*, que se prefigura *avant la lettre* no pensamento de Stockhausen desde o início da década de 50, como vimos. O que tão surpreendente e terríveis imagens (a destruição das torres gémeas) sugerem a Stockhausen é precisamente essa aparência de *autopoiesis* que ele sempre buscou na música e na arte em geral.» (Mário VIEIRA DE CARVALHO, *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a música do século XX*, Lisboa, INCM, 2007, pp. 97s). A perfeição autopoietica da obra musical, que só a *performance* perfeita, pode veicular (esteticismo), mais não seria, na visão do compositor, do que a manifestação de uma pretensa harmonia cósmica (idealismo)... A apologia da aparência absoluta (e perfeita) e o culto do absoluto que aparece (que se manifesta) conjugar-se-iam no fascínio pela barbárie.

esclarecimento [*Selbstaufklärung*] do espírito [*Geist*], mas a magia sobreviveu enquanto poder das coisas brilhantes sobre os homens que outrora estremeciam diante delas, e cujos olhos permanecem fascinados diante de um tal estremecimento, mesmo depois de a sua pretensão à dominação ter sido descoberta. A contemplação, enquanto resíduo da adoração fetichista, é simultaneamente um patamar da sua superação. Na medida em que as coisas brilhantes desistem da sua pretensão mágica, renunciando por assim dizer à violência que o sujeito lhes atribuía e que tencionava exercer com a sua ajuda, elas transformam-se em imagens da não violência [*Gewaltlosen*], na promessa de uma felicidade curada do domínio sobre a natureza. Esta é a pré-história do luxo, que penetrou no sentido de toda a arte. Na magia do que se revela na absoluta impotência [*Ohnmacht*] – a beleza, a um tempo perfeita e nula –, a aparência da onnipotência reflecte-se negativamente como esperança. Escapa a toda a prova de força. A total ausência de fim desmente a totalidade da conformidade a fins no mundo da dominação, e somente por força de uma tal negação [...] a sociedade existente ganha consciência, até aos dias que correm, de uma outra sociedade possível. A felicidade [*Seligkeit*] da contemplação [*Betrachtung*] consiste num encantamento desencantado [*entzauberten Zauber*]. O que brilha é a reconciliação do mito.⁴⁴²

Como muitos dos textos de *Minima Moralia*, «Zauberflöte» (§ 144) conjuga de modo intencionalmente abrupto diferentes perspectivas acerca da mesma questão. Certo seria que, desde os primórdios, a aparência é indissociável da arte e que pensar a genealogia de uma tal relação implica remontar ao carácter mágico do que, pelo seu brilho – paradigmaticamente, o do ouro ou o de pedras preciosas – gerava a aparência de poder e de dominação. Desencantada essa aparência, sobreviver-lhe-ia a magia do que se sabe desprovido de poder, sem fim, ao mesmo tempo perfeito e nulo e, só assim, capaz de acolher a promessa veraz de um mundo liberto de dominação. Esta

⁴⁴² *MM*, p. 254: «Gold und Edelsteine, in deren Perzeption Schönheit und Luxus ungeschieden noch ineinander liegen, waren als magisch verehrt. Das Licht, das sie zurückstrahlen, galt für ihr eigenes Wesen. Ihrem Bann gehorcht, was von jenem Licht getroffen wird. Seiner bediente sich frühe Naturbeherrschung. Sie sah in ihnen Instrumente, den Weltlauf mit seiner eigenen, ihm abgelisteten Kraft zu unterjochen. Der Zauber haftete am Schein von Allmacht. Solcher Schein zerging mit der Selbstaufklärung des Geistes, aber der Zauber hat überlebt als Macht der aufleuchtenden Dinge über die Menschen, die davor einstmals erschauerten, und deren Auge von solchem Schauer gebannt bleibt, auch nachdem sein herrschaftlicher Anspruch durchschaut war. Kontemplation ist als Restbestand fetischistischer Anbetung zugleich eine Stufe von deren Überwindung. Indem die aufleuchtenden Dinge ihres magischen Anspruchs sich begeben, gleichsam auf die Gewalt verzichten, die das Subjekt ihnen zutraute und mit ihrer Hilfe selber auszuüben gedachte, wandeln sie sich zu Bildern des Gewaltlosen, zum Versprechen eines Glücks, das von der Herrschaft über Natur genas. Das ist die Urgeschichte des Luxus, eingewandert in den Sinn aller Kunst. Im Zauber dessen, was in absoluter Ohnmacht sich enthüllt, des Schönen, vollkommen und nichtig in eins, spiegelt der Schein von Allmacht negativ als Hoffnung sich wider. Es ist jeglicher Machtprobe entronnen. Totale Zwecklosigkeit dementiert die Totalität des Zweckmäßigen in der Welt der Herrschaft, und nur kraft solcher Verneinung [...], wird bis zum heutigen Tage die existierende Gesellschaft einer möglichen sich bewußt. Die Seligkeit von Betrachtung besteht im entzauberten Zauber. Was aufleuchtet, ist die Versöhnung des Mythos.»

«magia» seria, por assim dizer, a da aparência estética⁴⁴³. Anuncia-se já, implicitamente, os contornos do *tour de force* do decisivo «resgate da aparência»: sugere-se que a aparência é uma condição da verdade.

Em todo o caso, no contexto desta genealogia miniatural, destaca-se – a própria terminologia o sugere pela ocorrência iterada de termos como «magia» (*Zauber*), «adoração fetichista» (*fetischistische Anbetung*) ou «encantamento» (*Bann*) –, que uma tal imbricação entre aparência e arte decorre de uma afinidade primordial entre tudo o que, pelo seu brilho, gera a ilusão de um poder que, todavia, não detém. Uma tal genealogia revelaria, por assim dizer, a endémica vulnerabilidade da arte à ideologia. Seria então impossível, já no contexto da modernidade, pensar a progressiva autonomização da(s) arte(s) sem se questionar acerca da germen ideológico que lhe(s) subjaz – a sublimar afinidade entre «aparência» e «fetichismo»⁴⁴⁴. Com efeito, para Adorno, «uma arte integralmente não ideológica não é simplesmente possível»⁴⁴⁵.

Mas isso não seria tudo, nem sequer o mais surpreendente. Num certo sentido, mesmo o «teor de verdade» das obras de arte dependeria – passemos a aparente contradição – do carácter ideológico e fetichista da aparência estética.

Porém, o teor de verdade das obras de arte, que é também a sua verdade social, tem como condição o seu carácter fetichista. O princípio do “ser-para-outro” [*Füranderessein*], que obsta aparentemente ao fetichismo, é o princípio da troca e é nele que se suspeita a dominação. Só não se adaptando àquelas, estará um princípio isento de dominação; só o inútil enfrenta o valor de uso atrofiado. As obras de arte são as protectoras das coisas já não desfiguradas pela troca, do não ajustado pelo lucro e pelas falsas necessidades da humanidade degradada. Na aparência total, a aparência do seu ser-em-si [*Ansichseins*] é a máscara da verdade.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Leia-se também o curto comentário do aforismo imediatamente anterior ao citado (§ 143): «A arte é a magia, liberta da mentira, para ser verdade.» (*MM*, p. 254: «Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.»)

⁴⁴⁴ Eis como a dimensão fetichista da arte se vê envolvida na antinomia da aparência: «Contaminar a arte com a revelação [*Offenbarung*] significaria reiterar irreflectidamente na teoria o seu inevitável carácter fetichista. Extirpar dela o vestígio da revelação rebaixá-la-ia à repetição indiferenciada do que existe.» (*ÄT*, p. 162: «Kunst mit Offenbarung zu kontaminieren hieße, ihren unausweichlichen Fetischcharakter in der Theorie unreflektiert wiederholen. Die Spur von Offenbarung in ihr ausrotten, erniedrigte sie zur differenzlosen Wiederholung dessen, was ist.»)

⁴⁴⁵ *ÄT*, p. 351: «Durchaus unideologisch ist Kunst wohl überhaupt nicht möglich.»

⁴⁴⁶ *ÄT*, p. 337: «Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke jedoch, der auch ihre gesellschaftliche Wahrheit ist, hat ihren Fetischcharakter zur Bedingung. Das Prinzip des Füranderesseins, scheinbar Widerpart des Fetischismus, ist das des Tausches und in ihm verummt sich die Herrschaft. Fürs Herrschaftslose steht ein nur, was jenem nicht sich fügt; für den verkümmerten Gebrauchswert das Nutzlose.

Como se torna claro nesta passagem, o que permite a Adorno expressar-se com rigor acerca da relação entre arte e ideologia – mesmo se parte, de um modo provocador e dialéctico, da aparente contradição segundo a qual a verdade da arte dependeria do seu carácter fetichista –, é o facto de a arte permanecer irreduzível à lógica instrumental do «meio», do «útil», do «uso», em suma, do «ser-para-outro» [*Füranderessein*]. Como é óbvio, esta irreduzibilidade ao «valor de uso» não se resolve, no caso da arte, a favor do «valor de troca»; muito pelo contrário. Esse *quantum* mínimo de «fetichismo» opõe-se, portanto, quer ao «uso» (atrofiado), quer à «troca», enquanto modalidades de uma falsa relação com os objectos, de uma experiência empobrecida e reificada. Daí que a aparência total – a integral autonomia da arte representada pelo seu «ser-em-si» [*Ansichsein*] – se possa revelar a máscara da verdade.

Ora, esta sequência de ideias só se torna inteligível, assim como só se compreende em que medida o «encantamento da arte é desencantamento»⁴⁴⁷, a partir do momento em que se distingue o «fetichismo» que estaria em causa na arte do «fetichismo de mercadoria».

Se os fetiches mágicos são uma das raízes históricas da arte, então permanece misturado com as obras de arte um elemento fetichista que se distingue do fetichismo de mercadoria. É-lhes tão impossível desvincular-se dele, quanto negá-lo; até socialmente, o momento enfático da aparência das obras de arte é, enquanto correctivo, o órgão da verdade. As obras de arte que, como se fossem o absoluto que não podem ser, não insistem de modo tão fetichista na sua coerência, são de antemão sem valor; mas a sobrevivência da arte torna-se precária a partir do momento em que adquire consciência do seu fetichismo e – como desde meados do século XIX – teima nele. Não pode denunciar a sua cegueira, pois sem ela não existiria. Isso empurra-a para a aporia. Somente o vislumbre da racionalidade da sua irracionalidade iria um pouco para além dela.⁴⁴⁸

Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten. Im totalen Schein ist der ihres Ansichseins Maske der Wahrheit.»

⁴⁴⁷ *ÄT*, p. 337: «Ihr [der Kunst] Zauber ist Entzauberung.»

⁴⁴⁸ *ÄT*, p. 338: «Sind die magischen Fetische eine der geschichtlichen Wurzeln der Kunst, so bleibt den Kunstwerken ein Fetischistisches beigemischt, das dem Warenfetischismus entragt. Weder können sie es aus sich ausscheiden noch verleugnen; auch gesellschaftlich ist das emphatische Moment des Scheins an den Kunstwerken als Korrektiv das Organon von Wahrheit. Kunstwerke, welche nicht so fetischistisch auf ihrer Stimmigkeit bestehen, als wären sie das Absolute, das sie nicht sein können, sind vorweg wertlos; wohl aber wird die Fortexistenz von Kunst prekär, sobald sie ihres Fetischismus sich bewußt wird und - wie seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts - auf ihn sich versteift. Ihre

À situação aporética para que se vê empurrada, historicamente, a arte moderna corresponde, no plano teórico, a antinomia da aparência. Em virtude dos elementos entretanto reunidos, estamos agora em condições de apresentar e de resolver esta antinomia, ou melhor, de apresentar a resolução proposta por Adorno, na secção da *Teoria Estética* intitulada «resgate da aparência» («Rettung des Scheins»). Como veremos, esta resolução, tal como propomos interpretá-la nesta dissertação, depende da distinção entre três acepções do conceito de «aparência». Se a distinção entre a primeira e a segunda acepções tem como ponto de partida essoutra distinção entre dois modos de entender a noção de «fetichismo»; já a passagem a uma terceira acepção do conceito de aparência acercar-se-á do que está em causa nessa «racionalidade da sua irracionalidade» mencionada no termo da última passagem citada.

Antinomia e resgate da aparência

O carácter de aparência das obras de arte é mediado de modo imanente pela sua própria objectividade. Quando um texto, uma pintura ou uma música se fixam, a obra depara-se-nos de facto, simulando apenas o devir que encerra, o seu teor [*Gehalt*]; até as tensões mais extremas de um desenvolvimento do tempo estético são fictícias na medida em que se encontram de uma vez por todas decididas previamente na obra; de facto, o tempo estético é, em certa medida, indiferente ao tempo empírico que o neutraliza. Porém, no paradoxo do *tour de force* que consiste em tornar possível o impossível mascara-se nada mais nada menos do que o paradoxo estético: como é que o “fazer” pode levar a aparecer um “não-feito”? Como é que aquilo que, segundo o seu próprio conceito, não é verdadeiro pode, no entanto, ser verdadeiro? Isso só é pensável a respeito de um teor que fosse algo diferente da aparência; mas nenhuma obra de arte tem teor senão por meio da aparência, na própria figura desta. Daí que o centro da estética seja o resgate da aparência [*Rettung des Scheins*] e o direito enfático da arte, a legitimação da sua verdade, dependa de um tal resgate.⁴⁴⁹

Verblendung kann sie nicht advozieren, ohne sie wäre sie nicht. Das treibt sie in die Aporie. Ein wenig über diese hinaus blickt nichts als die Einsicht in die Rationalität ihrer Irrationalität.»

⁴⁴⁹ *ÄT*, pp. 163s: «Der Scheincharakter der Kunstwerke wird immanent vermittelt, durch ihre eigene Objektivität. Indem ein Text, ein Gemälde, eine Musik fixiert wird, ist das Gebilde tatsächlich vorhanden und täuscht das Werden, das es einschließt, seinen Gehalt, bloß vor; noch die äußersten Spannungen eines Verlaufs in ästhetischer Zeit sind soweit fiktiv, wie sie in dem Gebilde ein für allemal vorentschieden sind; tatsächlich ist ästhetische Zeit gegen die empirische, die sie neutralisiert, in gewissem Maß indifferent. In der Paradoxie des tour de force, Unmögliches möglich zu machen, maskiert sich aber die ästhetische Paradoxie schlechthin: wie kann Machen ein nicht Gemachtes

Na esteira do que se explicitou no ponto anterior e tomando como mote este passo da *Teoria Estética*, a antinomia da aparência, a que corresponde, no plano histórico, a aporia da arte moderna, corresponderia à circunstância de a arte depender da aparência para ser verdade, na medida em que o conceito de «aparência» preside à articulação do espaço teórico-prático da autonomia das artes, ao mesmo tempo que a aparência permanece indissociável de um certo fetichismo, que dá o flanco à sua apropriação ideológica. Em suma, nas palavras de Adorno, «[o] meio pelo qual as obras de arte se tornam um desdobramento da verdade é ao mesmo tempo o seu pecado capital e dele não se pode absolver a arte»⁴⁵⁰. A aparência estética seria, ao mesmo tempo, a condição e o obstáculo da verdade da arte: condição, porque garante conceptualmente a autonomia da(s) arte(s) e tudo o que no seu seio acontece, nomeadamente o desdobramento do «teor de verdade» em obras de arte; obstáculo pois revela a pré-história fetichista da arte, revelando a sua potencial vulnerabilidade à ideologia. Esquemáticamente:

Tese: *A verdade da arte só é pensável em virtude da sua aparência, na medida em que a aparência constitui a condição da autonomia da(s) arte(s).*

Antítese: *Na medida em que é constitutivamente aparência, a arte não pode não ser ilusão (não pode não ser não-verdade).*

A apresentação esquemática da antinomia, à boa maneira dialéctica (na acepção kantiana), tem, pelo menos, a vantagem de sugerir, como via para a sua resolução, a distinção entre diferentes acepções de um dos conceitos presentes na tese e na antítese. Com efeito, se a relação entre arte e ideologia, que compromete a verdade da primeira, se deve ao carácter inalienável da aparência, resolver a antinomia implicará, num primeiro momento, distinguir entre as acepções «necessária» (1) e «ideológica» (2) da aparência estética.

erscheinen lassen; wie kann, was dem eigenen Begriff nach nicht wahr ist, doch wahr sein. Denkbar ist das nur vom Gehalt als einem vom Schein Verschiedenen; aber kein Kunstwerk hat den Gehalt anders als durch den Schein, in dessen eigener Gestalt. Darum wäre das Zentrum von Ästhetik die Rettung des Scheins, und das emphatische Recht der Kunst, die Legitimation ihrer Wahrheit, hängt von jener Rettung ab.»

⁴⁵⁰ *ÄT*, p. 159: «Wodurch sie [*Kunstwerke*] eine Entfaltung der Wahrheit werden, das ist zugleich ihre Kardinalsünde, und von ihr kann die Kunst nicht sich selbst lossprechen.»

«Aparência necessária» (1) ou «aparência ideológica» (2)

Elas própria [obras de arte], e não somente a ilusão que despertam, são a aparência estética.⁴⁵¹

A aparência estética que constitui *eo ipso* as obras de arte – na medida em que aparecem, em que se desdobram consistentemente, em que fomentam uma experiência *sui generis*, e por aí adiante – deve, no entanto, ser destrinchada da ilusão por ela suscitada: quer a de que o absoluto aparece nelas, quer a de que o seu aparecer é, em si mesmo, absoluto. Mesmo desfazendo estas duas ilusões, prevenindo assim a apropriação ideológica da arte, a aparência estética permaneceria intocável por se revelar consubstancial à(s) arte(s) – «aparência necessária».

É a este aspecto, aliás, que se refere Adorno ao defender, na passagem que citámos no início deste ponto, que «[o] carácter de aparência das obras de arte é mediado de modo imanente pela sua própria objectividade»⁴⁵². Passámos já por este aspecto, quando dissemos que, além de constituir o fundamento conceptual da autonomia da(s) arte(s), o conceito de «aparência» indicava ainda o *medium* estético, da produção à recepção artísticas, passando pela própria objectividade da obra de arte, como etapas de um mesmo processo.

A aparência que constitui as obras de arte são (numa primeira acepção do conceito, como «aparência necessária») é distinta – insistamos – da(s) aparência(s) ou da(s) ilusão(ões) que elas podem suscitar (numa segunda acepção do conceito, como «aparência ideológica»). A passagem à segunda acepção da aparência estética diria respeito à apropriação *ideológica* da aparência estética *necessária*. Esta dá-se quando, ora absolutizando a aparência estética (note-se, porém, que o *esteticismo* conhece versões menos explícitas do que a da «arte pela arte»), ora postulando o carácter absoluto do que aparece na arte (tendência *idealista* de que também há variantes menos facilmente reconhecíveis enquanto tais), promove uma concepção fetichista/fantasmagórica da autonomia estética.

⁴⁵¹ *ÄT*, p. 155: «Sie selbst, nicht erst die Illusion, die sie erwecken, sind der ästhetische Schein.»

⁴⁵² *ÄT*, p. 163: «Der Scheincharakter der Kunstwerke wird immanent vermittelt, durch ihre eigene Objektivität.»

A primeira acepção da aparência estética – enquanto «aparência necessária» – situar-se-ia, por assim dizer, aquém de uma concepção ideológica da arte, na medida em que é anterior a duas ilusões que ela, arte – por ter como *medium* a aparência estética – pode suscitar. Mas esta concepção da aparência estética, que, de antemão, imuniza a arte contra a ideologia, não basta para resgatar a aparência, porquanto nada diz acerca do modo como o «carácter de aparência» *constitui efectivamente* o «teor de verdade», mais do que representa uma sua *condição formal*.

«Aparência necessária» (1) e «aparência do não-aparente» (3)

A «aparência necessária» (1) é uma condição da autonomia da(s) arte(s) – e pode, por certo, ser concebida sem que se incorra numa concepção fetichista da autonomia, a qual seria fomentada pela «aparência ideológica» (2). Contudo, nesse sentido, a aparência seria uma condição – repito – meramente formal da verdade, nada acrescentando acerca dela. O resgate efectivo da aparência estética debate-se, portanto, com a questão de saber em que medida a arte, enquanto aparência, se revela verdade. Enquanto a aparência for pensada como uma mera condição formal da existência autónoma da arte, nada se acrescenta acerca da sua verdade.

Faz sentido retomar a parte final da passagem de que partimos nesta secção, sobre a antinomia e o resgate da aparência:

Como é que aquilo que, segundo o seu próprio conceito, não é verdadeiro pode, no entanto, ser verdadeiro? Isso só é pensável a respeito de um teor que fosse algo diferente da aparência; mas nenhuma obra de arte tem teor senão por meio da aparência, na própria figura desta. Daí que o centro da estética seja o resgate da aparência [*Rettung des Scheins*] e o direito enfático da arte, a legitimação da sua verdade, dependa de um tal resgate.⁴⁵³

O «resgate da aparência» consiste, por fim, em apontar para o teor da obra de arte que, dependendo da aparência, sendo aparência, é, no entanto, determinável como

⁴⁵³ *ÄT*, p. 164: «[...] wie kann, was dem eigenen Begriff nach nicht wahr ist, doch wahr sein. Denkbar ist das nur vom Gehalt als einem vom Schein Verschiedenen; aber kein Kunstwerk hat den Gehalt anders als durch den Schein, in dessen eigener Gestalt. Darum wäre das Zentrum von Ästhetik die Rettung des Scheins, und das emphatische Recht der Kunst, die Legitimation ihrer Wahrheit, hängt von jener Rettung ab.»

não-aparente, como verdade. O «resgate da aparência» restitui dialecticamente o estatuto estético do «teor de verdade». Na medida em que «a definição da arte pela aparência estética é incompleta» – o que significa, no contexto da nossa argumentação, o reconhecimento da insuficiência da primeira acepção da aparência (como «aparência necessária») para pensar a verdade da arte e resolver a antinomia da aparência, então, resumindo-se assim a terceira acepção da aparência estética – «a arte tem verdade enquanto aparência do não-aparente [*Schein des Scheinlosen*]»⁴⁵⁴.

Por fim, o cerne do «resgate da aparência» residiria na terceira acepção da aparência estética – enquanto «aparência do não-aparente», aparência do que, desdobrado pela crítica de arte, constitui o seu «teor de verdade».

Não-aparentes – irredutíveis quer ao «aparecimento» *sui generis* das obras de arte, quer às «ilusões» que aquele pudesse suscitar –, seriam, portanto, as figuras do «teor de verdade» que circunscrevemos no Cap. II. Os esforços que aqui empreendemos convergem, por isso, com a síntese que apresentámos na secção C do Cap. II. O «teor de verdade» das obras de arte, tal como aí o pensamos, depende, na medida em que o seu carácter estético deve ser pensado como determinante, do «resgate da aparência», a cuja discussão nos dedicamos neste capítulo. Ou seja, pensar a verdade da arte através das constelações co-dependentes e interpenetráveis do protesto, da denúncia, do grito, do *unheimlich*, por um lado, e, por outro, da utopia, da antecipação, da reconciliação, da *promesse du bonheur*, pressupõe o «resgate da aparência».

Neste sentido, o «resgate da aparência» constitui como que a exposição da dimensão estética do «teor de verdade». Ele obvia, em termos estritamente filosóficos, os esforços críticos que empreendemos, nomeadamente nos dois périplos do Cap. II, no sentido de precisar a dimensão especificamente estética da verdade – admitindo, com Adorno, que é pertinente falar em «teor de verdade» de obras de arte –, para distingui-la das suas acepções política e filosófica, que, embora dela se distingam, se revelam afins à acepção estética, a partir do momento em que se reconhece a relação entre verdade e crítica.

Entretanto, a relação entre negatividade, crítica e verdade – tão relevante na estética de Adorno, como indissociável do seu elaborado «resgate da aparência» –

⁴⁵⁴ *ÄT*, p. 199: «Die Bestimmung von Kunst durch den ästhetischen Schein ist unvollständig: Wahrheit hat Kunst als Schein des Scheinlosen.»

revelou-se centralmente problemática no quadro da recepção da estética adorniana, que, com efeito, teve na discussão da relação entre os conceitos de aparência e de verdade o tema de um dos seus mais acesos debates⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ No que se segue, pretende-se, ainda que muito resumidamente, dar conta de um debate que animou a reflexão estética alemã ao longo das últimas décadas, não se devendo entender esta passagem pela «recepção» da estética de Adorno como um conjunto de considerações sobre «bibliografia secundária». Nada há de secundário – cremos – no desdobramento histórico da antinomia da aparência. A nosso ver, pelo contrário, as aporias da arte moderna / contemporânea, que a antinomia da aparência estética procura reflectir, desdobrar-se-iam ainda nos trabalhos dos autores que se dedicaram a discutir a legitimidade e a pertinência do resgate adorniano da aparência. Trata-se, por isso mesmo, de um «desenvolvimento» do que aqui se expôs.

DESENVOLVIMENTO

Antinomia da aparência e recepção

Consideramos legítimo afirmar que a antinomia da aparência se prolonga na recepção da estética de Adorno. Com efeito, muito do que sobre a estética de Adorno escreveram autores como Hans Robert Jauß, Peter Bürger, Rüdiger Bubner, Karl Heinz Bohrer, Albrecht Wellmer, Christoph Menke, Martin Seel – cingindo-nos ao contexto alemão⁴⁵⁶ –, girou em torno da relação entre os conceitos de «verdade» e «aparência», convocando – ainda que nem sempre de modo explícito – a secção do «resgate da aparência» (*Rettung des Scheins*). É no conjunto de problemas indissociável destes conceitos que gostaríamos, agora, de deter-nos.

Encoraja-nos a formular a hipótese segundo a qual a antinomia da aparência se prolonga na recepção alemã da estética de Adorno o facto de os diferentes posicionamentos críticos face ela – consideraremos, num primeiro momento, as críticas que lhe dirigiram Bubner, Bohrer e Bürger – terem como mínimo denominador comum uma determinada apreciação teórica dos conceitos de «aparência» e de «verdade» estéticas, da sua pertinência e/ou da sua validade. Neste contexto, a recepção da estética de Adorno oscilou entre a condenação da sua ancoragem no conceito de «verdade» (Bubner e Bohrer), que não daria o suficiente destaque teórico ao conceito de «aparência», incorrendo numa concepção heterónoma da(s) arte(s), e a crítica à sua insistência pretensamente retrógrada no conceito de

⁴⁵⁶ Para lá do contexto germânico, e ainda no tocante aos conceitos de «verdade» e de «aparência» e aos problemas que lhes subjazem, faz sentido acrescentar os nomes de Lambert Zuidervart e J. M. Bernstein, autores, respectivamente, de *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion* (1991) e de *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (1992). Para uma leitura concorrente à que aqui apresentamos da antinomia e do resgate da aparência, na *Teoria Estética* de Adorno, e, considerando já este «Desenvolvimento», de alguns dos debates que se lhe seguiram, cf. Lambert ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion* (1991), Cambridge / Massachusetts / London, MIT Press, 1994, sobretudo pp. 178-307.

«aparência» (Bürger), que atenuaria a exigência de «verdade» inerente à tendência das vanguardas para abolir a fronteira entre a arte e o quotidiano, estilhaçando o conceito de autonomia estética, que Adorno se teria obstinado em preservar.

A posição contrastante dos críticos de Adorno forma, como se vê, uma antinomia. Uns (Bubner, Bohrer) deploram que, na estética de Adorno, a aparência ceda a sua primazia à verdade – seja, por assim dizer, a aparência da verdade e não, simplesmente, a «aparência da aparência» –, outro (Bürger) condena essa mesma estética por nela a insistência na aparência não dar o devido destaque ou, mesmo, neutralizar as exigências da verdade. Curiosamente, é como se a estética de Adorno – dito coloquialmente – «fosse presa por ter cão e por não ter», por valorizar e por desvalorizar a aparência, por abdicar e por não abdicar da verdade.

*

A preocupação de Rüdiger Bubner, expressa num artigo intitulado «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik» (1973)⁴⁵⁷, é, antes de mais, a de criticar a absorção da filosofia pela estética. Para o autor, quer a tradição hermenêutica (Heidegger, Gadamer), quer a teoria crítica (Lukács, Benjamin, Adorno) incorrem num entendimento da filosofia que toma por bitola do exercício desta uma determinada visão da arte. Por outras palavras, a arte surgiria à filosofia menos como um objecto, do que como um meio para garantir o seu estatuto teórico. Tal acontece, na interpretação de Bubner, na medida em que a ideia de que a verdade é essencial à arte é central quer na escola hermenêutica, quer na crítica. Em ambos os casos, a verdade da arte revelar-se-ia paradigmática para a filosofia.

No contexto deste capítulo, a pertinência das considerações críticas de Bubner prende-se menos com as consequências alegadamente perniciosas de um tal esbatimento de fronteiras entre filosofia e arte para a *filosofia em geral*⁴⁵⁸, do que com

⁴⁵⁷ O ensaio, publicado em primeira mão, em 1973, no nº 5 da *Neue Hefte für Philosophie (Ist eine philosophische Ästhetik möglich?*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973, pp. 38-73), viria a integrar a colectânea de ensaios do mesmo autor, publicada em 1989, *Ästhetische Erfahrung* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pp. 9-51).

⁴⁵⁸ Cf., a este propósito, do mesmo autor, «Kann Theorie ästhetisch werden? – Zum Hauptmotiv der Philosophischen Theorie Adornos», *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pp. 70-98. O ensaio fora publicado inicialmente, a par de outros contributos sobre a estética de Adorno,

o que esse esbatimento implica no que concerne à viabilidade de uma *estética filosófica*. Com efeito, Bubner acusa as estéticas ancoradas na perspectiva de uma incarnação artística da verdade – que prevaleceria, *mutatis mutandis*, nas tradições hermenêutica e crítica – de, na esteira de Hegel, incorrerem numa concepção heterónoma da arte.

Considerada com ponderação, a referência permanente da estética ao conceito de verdade e, com isto, à filosofia acabará por aparecer como uma majoração da teoria da arte, por meio de uma conceptualização filosófica. Por isso, decido qualificar de *heterónomas* todas as estéticas até aqui consideradas. É típico delas não erigir autonomamente a teoria da arte, mas sujeitá-la, desde o início, a uma determinação que lhe é estranha, através de um conceito prévio de filosofia, do lugar das suas tarefas e da sua terminologia.⁴⁵⁹

Contra os excessos dos teóricos da verdade na arte, Bubner preconiza o abandono do conceito de obra de arte, a valorização da experiência estética, e defende um retorno a Kant. Além disso – sendo esta circunstância decisiva, tanto para clarificar o modo como Bubner entende um tal retorno a Kant, como para direccionar a discussão para o que nos importa neste capítulo –, trata-se de restabelecer os direitos do conceito de «aparência», contra os de «verdade», em matéria de estética. O conceito de «aparência» é assim tido como adequado e imprescindível para dar conta da autonomia da «reflexão» estética – no sentido kantiano, associada ao juízo de gosto –, com cujo auxílio se sabota o conceito de obra de arte e, em simultâneo, se desloca a atenção para a experiência estética.

Se quisermos atribuir um nome específico à actuação livre, que nem implica um objecto, nem se liga a um sujeito, oferece-se-nos o termo «aparência». Pois a aparência significa precisamente aquele elemento que de

num volume publicado em 1980, editado por Burkhardt Lindner e W. Martin Lüdke, sob o título *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, pp. 108-137).

⁴⁵⁹ Rüdiger BUBNER, «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik», *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 31: «Einer nüchternen Betrachtung muß die durchgängige Bezugnahme der Ästhetik auf den Wahrheitsbegriff und damit auf Philosophie als eine Majorisierung der Theorie der Kunst durch philosophische Begrifflichkeit erscheinen. Ich möchte daher alle bisher betrachteten Ästhetiken als *heteronom* bezeichnen. Es ist für sie typisch, daß sie die Theorie der Kunst nicht autonom aufbauen, sondern von Anfang an einer Fremdbestimmung durch einen Vorbegriff von Philosophie, von deren Aufgabenstellung und Terminologie unterwerfen.»

modo independente se tornou dependente, que é como se deve compreender a faculdade de julgar [*Urteilkraft*] reflexiva na sua actuação.⁴⁶⁰

Ao desenvolver estes argumentos mais ou menos implicitamente contra Adorno, Bubner passa em silêncio, pelos menos, dois aspectos: (1) o facto de Adorno defender que qualquer teorização filosófica sobre a arte só se torna legítima a partir do momento em que se debruça sobre – ou em que tem por palco⁴⁶¹ – a experiência estética, (2) e a circunstância de Adorno se recusar a pensar isoladamente, como se pudessem ser separadas, obra de arte e experiência estética.

O ponto mais convincente da argumentação de Bubner consiste, entretanto, em pretender captar, sob a alçada do conceito de «aparência», o que se esquia a ser reconhecido – logo, a ser pensado como verdade – e, por tal sorte, não deixa de reaparecer na experiência estética. «Parece haver algo na arte que quer e pode ser compreendido, diante do qual, porém, nenhuma compreensão acaba por ser bem sucedida»⁴⁶², adianta Bubner, relegando esse elemento incompreensível para o conceito de aparência e acrescentando que «[a] experiência estética vê algo que não pode fixar e que *por isso* volta sempre a estar aí»⁴⁶³.

Neste ponto, as reflexões de Bubner convergem com as considerações críticas de Adorno sobre o conceito de «enigma», que, como já tantas vezes anunciámos, nos ocupará na Segunda Parte desta dissertação⁴⁶⁴, o que significa, ao mesmo tempo, que a pertinência das considerações de Bubner não correspondem a uma crítica sustentável da estética de Adorno.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 39: «Will man dieses freie Leisten, das weder auf ein Objekt verpflichtet, noch an ein Subjekt gebunden ist, mit einem eigenständigen Namen versehen, so bietet sich der Titel “Schein” an. Denn Schein heißt gerade jenes selbständige gewordene Unselbständige, als das man die reflektierende Urteilskraft in ihrer Leistung begreifen muß.»

⁴⁶¹ Cf. *ÄT*, p. 513: «A teoria estética, desiludida com a construção apriorística e de sobreaviso face à abstracção crescente, tem por palco a experiência do objecto estético.» («Ästhetische Theorie, ernüchtert gegen die aprioristische Konstruktion und gewarnt vor der aufsteigenden Abstraktion, hat zum Schauplatz die Erfahrung des ästhetischen Gegenstands.»)

⁴⁶² Rüdiger BUBNER, *op. cit.*, p. 41: «In Kunst scheint etwas zu sein, das verstanden werden will und kann, hingegen keinem Zugriff letztlich standhält.»

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 43: «Die ästhetische Erfahrung sieht etwas, das sie nicht festmachen kann und das *deshalb* immer wieder da ist.»

⁴⁶⁴ O facto de, nesta tese, se conferir primazia ao conceito de «enigma» e de, por conseguinte, se associar o «teor de verdade» a um processo de confronto com o «carácter enigmático» de obras de arte neutraliza o embaraço que, segundo Bubner, pesa sobre as estéticas que conservam o conceito de verdade, quando confrontadas com a crise da noção de «obra de arte». A *verdade*, para Adorno, não é um conteúdo (*Inhalt*) da obra, mas o seu teor (*Gehalt*), o qual só ao desdobrar-se na experiência estética se torna concreto; não depende, por isso, da manutenção de um conceito rígido de «obra».

Numa direcção similarmente avessa ao conceito de «verdade», ainda que distinta nos seus propósitos teóricos da de Bubner, Karl Heinz Bohrer investe uma boa parte dos seus esforços teóricos em matéria de estética – consideramos a sua obra *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (1981) –, na reelaboração do conceito nietzschiano de «aparência». Pretende, desse modo, romper com o suposto hegelianismo de Benjamin e Adorno. De acordo com os argumentos de Nietzsche – assim no-los restitui Bohrer, no capítulo «Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des Scheins» –, deve separar-se a aparência da verdade e desligar-se da história a reflexão sobre a primeira. Só assim – crê Bohrer – se podem reunir os fundamentos teóricos para pensar a autonomia da esfera estética das artes.

Foi Nietzsche quem primeiro esteve perto de dar resposta a esta questão [relativa à dependência do conceito de aparência estética do de verdade], na medida em que, através de uma operação de reconhecimento, nomeadamente através da separação provocatória dos conceitos de “aparência” e de verdade, se tornou não simplesmente o fundador de um esteticismo *a-histórico* [*ahistorischen*] consequente, mas – e isto é o que tem de facto importância de um ponto de vista sistemático – compreendeu a “aparência” estética no sentido da tradição retórica, enquanto fenómeno de um efeito. A implicação ideológica de um esteticismo agressivo não nos deve cegar diante das vantagens desta distinção fenomenológica, a saber, ter acentuado as condições [da aparência estética] e feito a pergunta acerca da “aparência” do belo, para além da questão da verdade.⁴⁶⁵

Ao referir-se à tradição retórica, Bohrer reporta-se à linhagem do pensamento estético que tomou por elemento agregador dos seus desenvolvimentos a noção de «sublime». Pseudo-Longinus – a cujas reflexões, em *Peri hýpsous* (*Sobre o Sublime*) não serão alheias passagens dos diálogos platónicos *Íon* e *Fedro* – no mundo antigo e,

⁴⁶⁵ Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 113: «Diese Frage ist erst von Nietzsche einer Antwort nähergebracht worden, indem er durch eine entdeckende Operation, nämlich durch die offensive Trennung des “Schein”-Begriff vom Wahrheits-Begriff nicht bloß zum Begründer eines konsequenten ahistorischen Ästhetizismus wurde, sondern – und das ist das systematisch eigentlich Belangvolle – den ästhetischen “Schein” im Sinne der rhetorischen Tradition als Phänomen einer Wirkung begriff. Uns darf die ideologische Implikation der aggressiven Ästhetizismus nicht blind machen gegenüber der Leistung dieser phänomenologischen Distinktion, nämlich die Bedingungen verschärft zu haben und die Frage nach dem “Schein” des Schönen jenseits der Wahrheitsfrage zu stellen.»

já na modernidade, Boileau, Burke, Kant, além de, na óptica de alguns autores, Nietzsche⁴⁶⁶, participam desta linhagem que Bohrer considera premente reabilitar⁴⁶⁷.

Os debates que, em torno do sublime, animaram as margens da tradição de pensamento estético seriam, por assim dizer, o fio condutor da genealogia sub-reptícia do «dionisiaco». A dimensão retórica subjacente a elaboração teórica do dionisiaco, patente n’*O Nascimento da Tragédia*, de que Bohrer extrai também o perfil do «aparecer da aparência», interessa a este filósofo justamente na medida em que permite acentuar o «como», independentemente do «quê», na experiência dionisiaca; abstraindo da crueza descoberta, é o modo como a crueza se descobre que interessa a Bohrer. Isto implicará desvalorizar um aspecto determinante da proposta nietzschiana, a saber, a dualidade, a tensão, o atrito entre os elementos «apolíneo» e «dionisiaco»:

Na medida em que, logicamente, desvinculou a “aparência” do “ser”, ou seja, da verdade, Nietzsche apresentou o fenómeno moderno do *estético* autónomo num modelo que não implica o defeito das teorias da arte neo-idealistas, realistas, miméticas: o seu embaraço face à “mais-valia” [*“Mehrwerts”*] estética.⁴⁶⁸

A autonomia da «aparência da aparência» (*Schein des Scheins*) em relação à «aparência da verdade» (*Schein der Wahrheit*) – ou da ideia, ou do ser – constitui a matriz da proposta estética de Bohrer, cujo cerne é o conceito – que não é fácil traduzir para português – de *Plötzlichkeit*, ou «carácter súbito».

Que na divisa da «aparência da aparência», reclamada por Bohrer, se deva ler uma condenação tácita da estética de Adorno, empenhada em pensar a «aparência do não-aparente» (*Schein des Scheinlosen*), não deve fazer-nos esquecer o muito que Adorno escreveu sobre o carácter sensível e instantâneo da experiência estética, nem levar-nos a adoptar precipitadamente uma visão simplista da história da estética, nos

⁴⁶⁶ Sobre a relação do pensamento de Nietzsche com a tradição retórica do sublime, e ainda sobre o prolongamento desta na obra do autor de *Die Geburt der Tragödie* e a relação entre os conceitos de «sublime» e de «dionisiaco», leia-se Achim GEISENHANSLUKE, *Le sublime chez Nietzsche*, Paris, L’Harmattan, 2000; ainda sobre a relação entre os dois conceitos e as implicações de uma tal genealogia teórica do «dionisiaco» para os debates em torno do lugar de Nietzsche no contexto da estética contemporânea, leia-se Nuno NABAIS, «Para uma arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-modernidade», in *Metafísica do Trágico*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 15-71.

⁴⁶⁷ Cf. Karl Heinz BOHRER, *op. cit.*, pp. 126-138.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 125: «Indem er den “Schein” logisch vom “Sein” bzw. der “Wahrheit” löste, hat er das moderne Phänomen des autonom Ästhetischen in einem theoretischen Modell dargestellt, das nicht den Mangel neo-idealistischer, realistischer, mimetischer Kunsttheorien enthält: ihre Verlegenheit bezüglich des ästhetischen “Mehrwerts”.»

termos da qual os estetas da verdade (Hegel, Benjamin, Adorno) se oporiam aos estetas da aparência (Kant, Nietzsche, Bohrer), nem, sequer, a perfilhar a ideia de que a estética de Adorno é sem afinidades com a de Nietzsche... Voltaremos a estas reticências.

*

Peter Bürger, no contexto alemão, foi um dos principais críticos de Bohrer – sendo, concomitantemente, um autor que se distanciou, ainda que por vias bastante distintas das de Bohrer ou Bubner, de Adorno –, tendo discutido e criticado algumas das teses de *Plötzlichkeit* (1981) em *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (1983). Ao contrário de Bubner e Bohrer, e mesmo se considera a estética de Hegel obsoleta, da crítica do idealismo hegeliano não decorre, segundo Bürger, a condenação do conceito de «verdade». Este, em todo o caso, não seria o âmago do que haveria a criticar na estética de Adorno.

Não há dúvida de que, hoje, já não podemos recorrer ao conceito de verdade nos termos em se encontra indissolivelmente ligado ao sistema de Hegel. Todavia, considero problemática a consequência que decorre deste ponto de vista, segundo a qual, em estética, deveríamos renunciar pura e simplesmente ao conceito de verdade.⁴⁶⁹

Problemática seria, pelo contrário, a insistência no conceito de aparência. Bürger recorda a crítica adorniana da «fantasmagoria» que seria, segundo ele, afim à crítica benjaminiana da «aura» – elas complementar-se-ia na medida em que a primeira se centrava na produção e a segunda visava a recepção –, mas considera problemático o itinerário conceptual proposto por Adorno, cristalizado no centro da *Teoria Estética*, entre o reconhecimento da crise da aparência e a proposta do seu resgate. Mesmo se entende a preocupação de Adorno com a perspectiva de uma superação ideológica da arte, que se revelaria recuperável pela indústria cultural, em

⁴⁶⁹ Peter BÜRGER, «À propos de quelques catégories de l'esthétique idéaliste» [«Über einige Kategorien der idealistischen Ästhetik», *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, 1983], in Rainer ROCHLITZ (ed.), *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes Sud, 1990, p. 184: «Indubitablement, nous ne pouvons plus faire appel aujourd'hui au concept de vérité tel qu'il est indissolublement lié au système de Hegel. Je tiens toutefois pour problématique la conséquence qui s'ensuit de ce point de vue, selon laquelle, en esthétique, nous devrions renoncer purement et simplement au concept de vérité.»

cujos seio a autonomia da arte desapareceria, Bürger teme mais as consequências ideológicas da autonomia, do que a sua perda.

Historicamente, o ponto de partida do autor de *Theorie der Avantgarde* (1980) é, precisamente, o legado artístico e teórico dos movimentos vanguardistas do início do século XX, que puseram em causa a «instituição arte», ao exibirem e subverterem os aspectos ideológicos da autonomia estética.

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. [...] tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não devia ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à praxis vital, onde seria transformada e conservada.⁴⁷⁰

Em suma, Bürger não está disposto a abdicar do potencial crítico e subversivo da arte – que considera passível de ser associado ao conceito de «verdade» –, sendo que, na sua óptica, não é claro que a autonomia – ligada, por seu turno, ao conceito de «aparência» – salvguarde esse potencial crítico; pelo contrário, reduzida, num movimento de afunilamento ideológico, à sua institucionalização, a autonomia da arte seria antes suspeita de branquear, teórica e politicamente, a neutralização desse potencial crítico⁴⁷¹.

Nesta linha de raciocínio, a estética de Adorno afigura-se a Bürger incapaz de medir as consequências problemáticas da valorização da autonomia da arte, correlativa da valência ideológica da sua institucionalização, obstinando-se na defesa da aparência estética, cuja dinâmica processual – entre obra e receptor –, Adorno, alegadamente, tenderia a ignorar.

⁴⁷⁰ Cf. Peter BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, trad. de Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega, 1993, pp. 90s. Sobre o carácter ideológico da categoria da «autonomia», leia-se a seguinte passagem: «Em resumo, a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. [...] não permite captar o facto de que essa separação da arte das suas relações com a vida prática é um *processo histórico*, e portanto *socialmente condicionado*. [...] A autonomia é uma categoria ideológica no sentido rigoroso do termo e combina um momento de verdade (a desvinculação da arte em relação à praxis vital) com um momento de falsidade (a elevação deste facto histórico a “essência” da arte).» (p. 87).

⁴⁷¹ De resto, uma das preocupações críticas de Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, é justamente a neutralização do potencial crítico da arte de vanguarda (a possibilidade de romper a fronteira artificial entre arte e vida) por via da sua institucionalização. Cf. *ibid*, p. 105: «Enquanto o meio através do qual os vanguardistas esperam alcançar a superação da arte obteve com o tempo o *status* de obra de arte, a sua aplicação já não pode ser legitimamente vinculada à pretensão de um renovo da praxis vital. Em suma: a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas tradições vanguardistas.»

É também por este motivo que a aparência é concebida, na *Teoria Estética*, mais como um traço específico da arte do que como algo que se constitui entre o objecto estético e aquele que o recebe. Na teoria adorniana, a arte como instituição é ocultada. É também daí que vêm os seus limites, os quais são hoje identificáveis.⁴⁷²

Valorizando a verdade e o potencial crítico da arte, abdicando da autonomia e da aparência, Bürger chega a conclusões inversas às de Bohrer e Bubner, mesmo se, à semelhança destes autores, se distancia de Adorno.

*

O mais curioso acerca das críticas antitéticas que Bubner, Bohrer, por um lado, e Bürger, por outro, dirigem a Adorno é o facto de elas se assemelharem, amiúde, a glosas da *Teoria Estética*; o que é o mesmo que dizer que estas críticas, além de insuficientes, se caracterizam por uma indisfarçável parcialidade, na medida em que ignoram vertentes inalienáveis do seu objecto.

Na verdade, Adorno, elaborando um conceito de aparência estética enquanto necessária, referindo-se ao «mais», ao «espírito», à «aparência», leva, por vezes, mais longe a valorização do conceito de «aparência», mede-lhe mais ampla e concretamente os pressupostos e as consequências, revela-se mais próximo dos fenómenos artísticos concretos que lhe correspondem, do que Bubner e Bohrer ao destacar esse mesmo conceito para criticar, mais ou menos explicitamente, a estética adorniana.

⁴⁷² Peter BÜRGER, «À propos de quelques catégories de l'esthétique idéaliste», *op. cit.*, pp. 190s: «C'est pourquoi aussi l'apparence est conçue dans la *Théorie esthétique* bien plus comme une marque spécifique de l'art que comme quelque chose se constituant entre objet esthétique et celui qui le reçoit. Dans la théorie adornienne, l'art comme institution est occulté. C'est aussi de là que viennent ses limites, lesquelles sont aujourd'hui identifiables.» Bürger desenvolveu esta crítica, e os pontos de vista que com ela são solidários a respeito da verdade estética, em *Prosa der Moderne*, sobretudo no capítulo «Ästhetische Wahrheit», no final do qual afirma que «o teor não está nem na obra, nem antes dela; pelo contrário, mostra-se nela. É uma categoria da relação, o seu o lugar é o “entre-dois” [*Dazwischen*].» (Peter BÜRGER, «Ästhetische Wahrheit», *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 54: «Der Gehalt ist weder im Werk, noch geht er diesem voraus; vielmehr zeigt er sich an ihm. Er ist eine Kategorie der Relation, sein Ort ist das Dazwischen.»)

Por outro lado, na explicitação da legitimidade da «revolta contra a aparência» da arte moderna e na problematização da autonomia da arte – que atinge nada mais nada menos do que a razão de ser da sua própria existência histórica –, Adorno supera dialecticamente as invectivas de Bürger contra a neutralização do potencial crítico da arte que o acento na autonomia da arte, sustentado teoricamente pelo conceito de «aparência», não faria mais do que caucionar.

Todavia, todas estas críticas estão em sintonia, pelo menos superficialmente, na admissão tácita de que os conceitos de «verdade» e de «aparência» formam uma antinomia irresolúvel. Realçar um destes conceitos implicaria, inevitavelmente, prescindir ou, no mínimo, contestar a prevalência do outro. Nos antípodas desta visão, Adorno procurara pensar – independentemente de se discutir até que ponto com êxito – a tensão entre «aparência» e «verdade», empenhando-se no *tour de force* que constitui a manutenção, em pé de igualdade, das exigências a que cada um destes conceitos conduz. O palco deste *tour de force* é, como vimos, a secção do «resgate da aparência».

Resgate da aparência e recepção

Se os pontos de vista expressos nos textos de Bubner, Bohrer e Bürger correspondem, na nossa interpretação, a um desdobramento histórico da antinomia da aparência, os contributos de autores como Menke e Wellmer representam como que o desdobramento histórico, igualmente póstumo – mesmo se coevo às aporias da arte contemporânea –, do «resgate da aparência».

Christoph Menke, no já citado *Die Souveränität der Kunst* (1988), formula as exigências a que conduz a valorização alternativa dos conceitos de «aparência» e de «verdade» nos termos de uma oposição entre dois paradigmas estéticos, assentes, respectivamente, nas noções de «autonomia» e de «soberania» da arte. Na lógica do primeiro paradigma, de que Bubner e Bohrer seriam representantes actuais, a necessidade de pensar radicalmente a autonomia da arte torna suspeita de heteronomia toda e qualquer associação desta à verdade, à crítica, em suma, à soberania. No quadro do segundo, associado a Bürger, é o potencial crítico, subversivo, soberano da arte que é inalienável, condenável sendo, no extremo oposto, a insistência

reaccionária na aparência estética e na autonomia da arte que mais não fariam senão lançar uma cortina de fumo sobre a progressiva neutralização da radicalidade da arte moderna vanguardista⁴⁷³.

O objectivo de Menke é, justamente, superar a contradição aparente entre um e outro paradigmas e desenvolver esforços teóricos no sentido de – através de uma elaboração peculiar do conceito de negatividade estética –, articular uma estética capaz de conceber a autonomia como condição da soberania da arte, ou a aparência como condição da verdade estéticas, desdobrando, portanto, mesmo se para lá do que Adorno escreveu – tentando superar as suas hesitações –, o *tour de force* subjacente ao «resgate da aparência». Trata-se de seguir Adorno, comprometendo-se mais além com a resolução da antinomia, dado que, segundo Menke, «a *Teoria Estética* persiste em larga medida nesta antinomia, sem conferir à tese paradoxalmente formulada, segundo a qual a aparência (autónoma) seria a sua verdade (soberana), uma plausibilidade retumbante»⁴⁷⁴.

Antes de Menke, já Albrecht Wellmer procurara reanimar a discussão sobre o «resgate da aparência», reconhecendo a insuficiência de uma oposição teórica estrita entre verdade e aparência. Com efeito, no ensaio «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität» (1983)⁴⁷⁵ – que, entretanto, se tornou numa referência incontornável da recepção adorniana e viria a integrar a obra do mesmo autor, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (1985) –, Wellmer terá sido o primeiro a reconhecer a parcialidade das críticas de Bubner, Bohrer, Bubner, insistindo numa reavaliação do «resgate da aparência» e relacionando-a com a importância, na estética de Adorno, do conceito de reconciliação que, no contexto desta dissertação, associámos à figura utópica do «teor de verdade». Eis como Wellmer faz o ponto da situação:

⁴⁷³ No que toca à associação destes dois paradigmas contrastantes, aliados respectivamente às ideias de autonomia e soberania da arte, cf. Christoph MENKE, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991 (1988), p. 11, nota 4.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 12: «[...] die *Ästhetische Theorie* jedenfalls verhardt weitgehend in ihr, ohne der paradox formulierten These, gerade der (autonome) Schein der Kunst sei ihre (soveräne) Wahrheit, zu einer durchschlagenden Plausibilität zu verhelfen.»

⁴⁷⁵ O ensaio constituiu, na verdade, o contributo de Wellmer para o colóquio sobre a teoria estética de Adorno, realizado em Frankfurt am Main, em Setembro de 1983: cf. Ludwig von FRIEDEBURG e Jürgen HABERMAS (ed.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999 (1983), pp. 138-176.

A legitimidade – pelo menos parcial – de todas as críticas aqui mencionadas [Wellmer refere-se, precisamente, às críticas de Jauss, Bürger, Bohrer, Baumeister, Kuhlemkampff e Bubner] parece-me indiscutível; não obstante, estas críticas deixam subsistir um sentimento de desproporção entre os resultados da crítica e o seu objecto: como se escapasse aos críticos a verdadeira substância da estética adorniana. Em última instância, é esse o perigo de toda a crítica parcial, que não visa o todo; este perigo talvez fosse evitável no caso da estética adorniana, se se chegasse a pôr em movimento, como que a partir do seu interior, as suas categorias centrais e a livrá-las da sua rigidez dialéctica. A pressuposição seria não a de um correctivo da crítica, mas a sua concentração. Procurarei dar um passo nesta direcção.⁴⁷⁶

Por um lado, neste ensaio, Wellmer restitui, a nosso ver, de modo conciso e lúcido, quer a legitimidade, quer a parcialidade – e, conseqüentemente, a insuficiência – das críticas de Bubner, Bohrer e Bürger. Ao invés de opor verdade e aparência, como se de dois conceitos incompatíveis se tratasse, caberia a uma reflexão estética actual repor em movimento a constelação conceptual a que pertencem «verdade», «aparência» e «reconciliação»; eles implicam-se reciprocamente, e só se revelam pertinentes se pensados em conjunto.

Por outro lado, Wellmer pretende mais do que simplesmente demonstrar a complexidade do «resgate da aparência»; assim sendo, empenha-se numa crítica concentrada (e imanente) da estética adorniana. No rescaldo desta, Wellmer procura debater-se com dois problemas da estética de Adorno, a saber, (1) as limitações da sua reflexão sobre a relação entre arte e quotidiano e (2) a parcialidade da sua valoração estética das formas de arte popular⁴⁷⁷. Apesar da pertinência destas críticas dirigidas a Adorno – que recuperam, ainda que de modo crítico, algumas das preocupações de Bürger – o centro da crítica de Wellmer é outro.

Admitindo que não é possível pensar o que seja a verdade estética sem ter em consideração o que a verdade seja fora do âmbito da estética – um conceito apofântico (negativo) de verdade parece atravessar, como sabemos, a filosofia de Adorno –,

⁴⁷⁶ Albrecht WELLMER, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 10: «Das – zumindest partielle – Recht aller hier erwähnten Kritiker scheint mir unbestreitbar; gleichwohl hinterläßt ihre Kritik ein Gefühl der Disproportion zwischen den Resultaten der Kritik und ihrem Gegenstand: als entglitte den Kritikern das eigentlich Substantielle der Adornoschen Ästhetik. Letzteres ist die Gefahr jeder partiellen, d.h. nicht aufs Ganze gehenden Kritik, sie ließe sich im Falle der Adornoschen Ästhetik vielleicht vermeiden, wenn es gelänge, deren zentrale Kategorien gleichsam von innen her in Bewegung zu bringen und aus ihrer dialektischen Starre zu lösen. Nicht die Abmilderung der Kritik, sondern ihre Konzentration wäre die Voraussetzung. Ich will versuchen, einen Schritt in dieser Richtung zu tun.»

⁴⁷⁷ Cf. *ibid.*, pp. 38-43.

Wellmer propõe uma espécie de «virtualização» do «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*), substituindo-o pela noção de «potencial de verdade» (*Wahrheitspotential*), de modo a apurar a concepção adorniana da experiência estética, alargando-a a outras formas de comunicação. Realce-se, de permeio, que, subjacente a esta proposta, está o projecto de Wellmer de tornar compatível a estética adorniana com as críticas entretanto avançadas por Habermas contra a filosofia de Adorno, no contexto da sua teoria da acção comunicativa.

De acordo com o que dissemos acima, é de supor que se trata, no que toca à verdade da arte [*Kunstwahrheit*], mais de um potencial de verdade [*Wahrheitspotential*] que de verdade em sentido literal: o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte seria então a sùmula dos seus potenciais efeitos “relevantes para a verdade” [*wahrheitsrelevanten*] ou o seu potencial de “abertura para a verdade” [*wahrheitserschließendes*].⁴⁷⁸

A perspectiva de Wellmer – a par dos contributos de Bubner sobre o que, sob o conceito de aparência, não se deixa captar de imediato na arte, assim como dos de Bohrer, em torno da experiência subversiva do carácter instantâneo, súbito, do aparecimento estético – acentua aspectos decisivos para o desenvolvimento de uma estética contemporânea. Acrescentaríamos, apenas, ao diagnóstico de Wellmer que um tal movimento – o da abertura, no quadro da experiência estética, a formas não-estéticas de conceber a verdade –, parece estar implícito no «resgate da aparência», tal como Adorno o desdobra de modo plurívoco na *Teoria Estética*, já para não falar nos muitos ensaios críticos em que o problema se levanta de modo concreto.

Ou seja, o «potencial de verdade» – tal como Wellmer o propõe em alternativa ao conceito de «teor de verdade» –, está já contido na ideia de que o «teor de verdade» se desdobra na experiência estética e na crítica de arte. Wellmer, portanto, não faz mais do que explicitar – de modo certo, aliás – o que decorre do conceito de «teor de verdade» proposto por Adorno, na esteira do conceito de «crítica de arte», cuja ancoragem no pensamento primeiro romântico elucidámos, anteriormente, no § 5 do Cap. I. Por outras palavras, uma concepção processual do «teor de verdade» – sendo que esta prevalece no pensamento adorniano – é idêntica à do ponto de vista

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 32: «Nach dem weiter oben Gesagten steht zu vermuten, daß es sich bei der Kunstwahrheit um ein *Wahrheitspotential* der Kunstwerke eher handeln wird als um Wahrheit im wörtlichen Sinne: der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke wäre dann der Inbegriff ihrer potentiellen *wahrheitsrelevanten* Wirkungen oder ihr *wahrheitserschließendes* Potential.»

que defende que é na experiência estética que se actualiza o «potencial de verdade» de uma obra de arte.

*

Ora, no entanto – este aparte adversativo impõe-se, neste ponto, mais do que em qualquer outro –, não se trata de fazer, nesta tese, a apologia obstinada da estética adorniana contra todos os seus críticos, mas de propor – nomeadamente na esteira da crítica imanente proposta por Wellmer –, a via que consideramos mais profícua para levar a bom termo uma tal crítica imanente e consolidar a convicção de que a estética adorniana é, hoje, por diversas e fortes razões – a explicitar, com precisão, mais à frente –, uma inspiração decisiva no quadro do pensamento estético contemporâneo.

Nesse sentido, quanto a nós – sendo esta uma tese a que nos referimos já, no contexto da presente dissertação, no final da secção C do Cap. II –, mais pertinente do que reformular a relação entre aparência e verdade, por via da substituição do conceito de «teor de verdade» pelo de «potencial de verdade», é a reconsideração do conceito estético de «verdade», já não em relação ao de «aparência», mas ao de «enigma». É este o desvio que animará, como um mote, a Segunda Parte da tese. À luz deste Cap. III, a introdução do elemento enigmático, além de pôr em movimento a constelação conceptual a que pertencem verdade e aparência, permite sair da aporia que atravessa a antinomia da aparência; trata-se, portanto, de uma aporia que sobrevive, como veremos, ao «resgate da aparência».

REEXPOSIÇÃO

Aporia

*Mesmo ao sonho mais belo permanece ligado, como uma mancha, o que o torna diferente da realidade, a consciência de que é pura aparência aquilo que proporciona. Daí que mesmo os sonhos mais belos estejam como que danificados.*⁴⁷⁹

O êxito – provisório – do «resgate da aparência», tal como o interpretámos, há cerca de uma vintena de páginas, nos termos em que ele se deixa captar no emaranhado da teoria estética adorniana, depende da distinção de três acepções da aparência estética que, aqui, reexpomos.

(1) Aparência necessária:

As próprias obras de arte são aparência; é aparente o *medium* da sua produção, consistência e recepção; há o «mais» que elas são – o seu espírito, a sua eloquência, a força súbita e ininterpretável do instante em que aparecem –, para lá do que são enquanto objectos empíricos. É este excesso que o conceito de «aparência» explicita antes de mais. Trata-se de uma aparência que, como «aparição», *se solta* do real.

(2) Aparência ideológica:

Cabe distinguir da aparência necessária a ilusão suscitada pela eventual absolutização do «como» ou do «quê» da aparência. Esta ilusão tem assim duas faces:

⁴⁷⁹ *MM*, p. 126: «Noch dem schönsten [Traum] bleibt wie ein Makel seine Differenz von der Wirklichkeit gesellt, das Bewußtsein vom bloßen Schein dessen, was er gewährt. Daher sind gerade die schönsten Träume wie beschädigt.»

a absolutização da aparência enquanto tal, e/ou a absolutização daquilo que, por meio da aparência, apareceria. *L'art pour l'art*, hipóstase da aparência, fetichização da autonomia, «fantasmagoria» formam a constelação ideológica da aparência. Trata-se da aparência que, como «ilusão», *mente* sobre o real.

(3) Aparência do não-aparente

A ilusão do absoluto, suscitada pela aparência necessária (se apropriada ideologicamente) distingue-se, por sua vez, da «aparência do não-aparente». Ao afirmar um irreal *verdadeiro* contra a *falsidade* do real – nisto consiste a figura utópica da arte –, a arte *ilude* por mor da verdade e, assim sendo, não mente. Diz a verdade negativa acerca do real por meio do movimento centrífugo que, enquanto *promesse du bonheur*, nega a negatividade do real, afirmando um real por vir. Trata-se da aparência que, veraz, *promete* outro real...

O «resgate da aparência», articulando estas três acepções, integra dois movimentos, dois gestos, duas asserções:

(1) É sobre o *medium* da aparência (1ª acepção) que se exerce a crítica, no sentido de «crítica de arte», e se desdobra o «teor de verdade» aparente (3ª acepção). A aparência (1ª acepção) revela-se assim, enquanto necessária, uma condição da verdade e há que distingui-la, desde logo, da aparência ideológica (2ª acepção).

(2) Não está dado à partida, contudo, que no *medium* da aparência – daí a alternância entre «crítica da ideologia» e «crítica de arte» que caracteriza o exercício crítico adorniano, como vimos nos «Exercícios» do Cap. II –, se desdobre o «teor de verdade». Ou seja, o «teor» de uma obra não é necessariamente verdadeiro. Distinguímos, também no Cap. II, duas figuras do «teor de verdade», uma ligada ao «protesto», outra à «utopia»; vimos como as unia um movimento: a primeira, ligada à aparição do irreconciliado, movia-se em direcção à segunda, como aparência da reconciliação; é esta aparência da reconciliação, por fim, a aparência veraz do não-aparente (3ª acepção).

Pelo movimento que articula as duas figuras do «teor de verdade» – e sobretudo quando este movimento se cristaliza na segunda, em que se cruzam

esteticamente «utopia», «antecipação», «reconciliação», «*promesse du bonheur*» –, o «teor de verdade» revela-se, portanto, a «aparência do não-aparente» (i.e., da verdade) que importa resgatar. A terceira acepção do conceito de «aparência», enquanto «aparência do não-aparente» corresponde, portanto, à segunda figura do «teor de verdade».

Se o *terminus a quo* da *Rettung des Scheins* é a primeira acepção do conceito de «aparência» – a aparência necessária porque consubstancial às artes –, a terceira – como «aparência do não-aparente» – será o seu *terminus ad quem*: nele se cristaliza a compleição utópica da arte, enquanto promessa de um mundo reconciliado⁴⁸⁰.

*

O que poderia fechar o círculo de uma legítima aproximação à estética de Adorno – e não é outra coisa, pelo menos a um primeiro nível, o que pretendemos levar a cabo nesta tese – é, na verdade, o ponto em que, em virtude do sentimento de que uma aporia subsiste, começará a tornar-se inteligível por que motivo o conceito de «enigma» é essencial para pensar a exigência e a actualidade da estética adorniana.

Como pode a arte testemunhar o irreconciliado e, ao mesmo tempo, tender para a reconciliação? Com efeito, foi precisamente nestes termos que Adorno formulou a ambivalência do «resgate da aparência», afirmando que, «[p]aradoxalmente, a arte tem de testemunhar o irreconciliado [*Unversöhnte*] e tender, no entanto, para reconciliar»⁴⁸¹. Que a oscilação entre *testemunhar o irreconciliado* (inerente à constelação negativa do protesto, da denúncia...), e *tender*

⁴⁸⁰ Articulando a nossa interpretação do «resgate da aparência», por via da distinção de três acepções do conceito de «aparência», com as críticas que lhe dirigiram Bubner, Bohrer, Bürger e Wellmer, temos que, se o cerne da preocupação de Bürger residia na possibilidade de a segunda acepção da aparência estética ter a última palavra sobre as restantes, as críticas de Bubner, Bohrer e, até certo ponto, as de Wellmer, são animadas pelo receio de que a ambição da terceira acepção se revele, em si mesma, ilusória e descambe, indirectamente, para a segunda. À alergia de Bürger à primeira acepção contrapõe-se a desconfiança de Bubner e Bohrer em relação à terceira. Bürger temia na «aparência necessária» o que considerava ser uma hipóstase da aparência, em linha com uma sobrevalorização ideológica da autonomia estética. Bubner e Bohrer receavam, por sua vez, que a remissão para a verdade – amalgamando reconciliação, utopia, messianismo, no que quase pareceria ser uma proto-teologia da arte –, não só transgredisse a autonomia estética, como ameaçasse transformar a arte num suplemento de sentido do real existente.

⁴⁸¹ *ÄT*, p. 251: «Paradox hat sie [Kunst] das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen [...]»

para a reconciliação (afim à constelação afirmativa da utopia, da promessa...) assuma a forma de um paradoxo sugere – embora não baste para explicitá-lo – que uma aporia subsiste no termo do «resgate da aparência». Ou seja, uma tal aporia estaria subjacente à oscilação entre «protesto» e «utopia» de que procurámos dar conta, na secção C («Figuras») do Cap. II, ao interpretar, como uma remissão para a ambivalência constitutiva da arte entre *negação* e *afirmação*, a declaração de Adorno segundo a qual «[d]enúncia e antecipação surgem [na arte] sincopadas»⁴⁸², o que também significa que elas não coincidem, surgindo, ao invés, nos «tempos fracos» uma da outra...

Eis que, entretanto, ao cabo do «resgate da aparência», em que se cristaliza a convergência da segunda figura do «teor de verdade» (como utopia) com a terceira acepção do «carácter de aparência» (como «aparência do não-aparente»), a figura utópica se revela a decisiva – i.e., aquela em que a verdade e aparência coincidem claramente –, mas, ao mesmo tempo, parece ser obrigada a alternar constantemente com a primeira figura, sob pena de se confundir com uma mera consolação. Por outras palavras, para prevenir a neutralização ideológica do «sim» subjacente à «aparência da reconciliação» – pois prometer a reconciliação consola-nos no meio do irreconciliado, e o que nos consola também nos *sossega* –, caberia apor-lhe constantemente o «não» inerente à «aparência do irreconciliado», que só nos *inquieta*. É neste contexto que Adorno se refere ao «veneno» do *negativo*, no tom fisiológico que é tantas vezes o seu, declarando que «[s]em a mistura do veneno, da negação virtual do vivente, o protesto da arte contra a repressão civilizacional seria consoladora e sem préstimo»⁴⁸³. Que a arte, por fim, tão-só consolasse reverteria a favor do mundo tal como está.

Eis a aporia: é como se, para evitar sugerir que a arte consola, a figura utópica do «teor de verdade» (que não seria senão a «aparência do não-aparente») devesse limitar o «sim» da aparência *irreal* sublinhando o «não» da aparição do *real* (passa-se da figura utópica para a figura do protesto). A aparência trairia a verdade se, consolando, fizesse esquecer o real. Todavia, ao restringir o «sim», limitar-se-ia não só a aparência, mas também a verdade da arte, pois esta teria, no caso da primeira figura, um valor essencialmente testemunhal... O que levaria a arrepiar caminho e a

⁴⁸² *ÄT*, p. 130: «Denunziation und Antezipation sind in ihr [Kunst] synkopiert.»

⁴⁸³ *ÄT*, p. 201: «Ohne Beimischung des Giftstoffs, virtuell die Negation des Lebendigen, wäre der Einspruch der Kunst gegen die zivilisatorische Unterdrückung tröstlich-hilflos.»

destacar de novo a figura utópica, e assim sucessivamente num movimento permanente de basculação.

Por outro lado – atente-se a esta nota – uma tal «aparência do não-aparente» só consola em virtude de ser *reconhecida* como verdade, ou seja, em virtude da *clareza* do que nela se afirma: utopia, reconciliação, redenção, emancipação são configurações alternativamente *reconhecíveis* dessa afirmação. Assim sendo, em rigor, não é a oscilação entre as duas primeiras figuras do «teor de verdade» («protesto» e «utopia»), ou o «não» no meio do «sim», que são problemáticos.

Problemático – e, neste sentido, aquela aporia conduz a um problema mais amplo – é que o próprio movimento subjacente a uma tal oscilação entre negação e afirmação, e as figuras que lhes correspondem, se cristalizem *num* sentido, *no* sentido da arte, *numa* visão da verdade da arte *reconhecível* por todos os que estão convictos da pertinência de uma estética capaz de explorar a negatividade da arte, o seu potencial crítico... A aporia persiste pois «[a] arte é por fim aparência na medida em que não é capaz de escapar à sugestão de sentido [*Sinn*], no meio do sem-sentido [*Sinnlosen*]»⁴⁸⁴. Ou seria doutro modo, seguindo outras pistas de Adorno?

Problemático, em suma, é que tais convicções acerca do que é a verdade da arte se estabilizem e determinem *a priori* o esquema da sua experiência; ficar-se-ia preso a pensar o seu movimento à luz da reconciliação prometida e redentora – aquela luz, referida no termo de *Minima Moralia* lançada sobre todas as coisas, e também sobre a arte, do ponto de vista da redenção...⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ *ÄT*, p. 231: «Schein ist die Kunst am Ende dadurch, daß sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag.»

⁴⁸⁵ A passagem é célebre e abre o último aforismo (§ 153) de *Minima Moralia*. Cf. *MM*, p. 283: «*Para finalizar*. – A única filosofia por que se poderia ainda assumir a responsabilidade diante do desespero seria a tentativa de contemplar todas as coisas, como estas se apresentariam do ponto de vista da redenção [*Erlösung*]. O conhecimento não tem outra luz que não a que brilha [*scheint*] da redenção sobre o mundo.» («*Zum Ende*. – Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten. Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint [...]»)

Poslúdio (I): A verdade da arte sob o signo de Apolo?

*A arte é a promessa da felicidade
que se quebrou.*⁴⁸⁶

Em resumo: a concepção de «teor de verdade» que prevalece no termo do «resgate da aparência», remetendo para as noções de «redenção», de «reconciliação», de «utopia», revela-se ambivalente: a transfiguração estética do real que parece estar em causa numa tal *promesse du bonheur* faz aparecer, torna sensível, promete um real reconciliado (daí ser a «aparência do não-aparente», i.e., da verdade, e não simplesmente uma ilusão, uma mentira), mas a alegria gerada por uma tal transfiguração estética, na medida e que é reconhecível enquanto tal, pode revelar-se uma espécie de narcótico, um suplemento de sentido no seio do «sem-sentido», pode confundir-se com – e ser experienciada como – uma consolação... Uma consolação que, sossegando-nos, não obsta, por fim, a que nos resignemos, persuadidos – consciente ou inconscientemente, com ou sem razão – de que nunca chegará a acontecer o que, sob a forma de promessa, consola.

Estar-se-ia diante de um caso de *Selbstbetrug*...?

*

O tema é nietzschiano e, segundo julgamos, a noção de *promesse du bonheur* é uma das que melhor permite selar a afinidade entre as estéticas de Nietzsche e de Adorno. Todavia, nesta secção, interrogaremos essa afinidade, antes de mais, a partir de uma problematização da relação entre «transfiguração estética do real» e «consolação» e, entrecruzada com esta, de uma meditação sobre a resistência de Nietzsche e Adorno a pensar a arte, e a experiência convocada por obras de arte, como consoladora.

⁴⁸⁶ *ÄT*, p. 205: «Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.»

Nas obras de ambos, não obstante as muitas diferenças que separam as estéticas de Nietzsche e de Adorno – cuja síntese não pretendemos, nem seria possível, levar a cabo – algo como uma «transfiguração estética do real» parece *mutatis mutandis* estar em causa. Nietzsche, n’*O Nascimento da Tragédia*, equacionou essa transfiguração estética do real, ligando-a ao conceito de «apolíneo». Adorno, por seu turno, ao cabo do «resgate da aparência», em que se consolida a ideia de que o «teor de verdade» corresponde à «aparência do não-aparente», dá azo a que se entenda como «transfiguração estética do real» esse instante em que se cristaliza esse «testemunhar do irreconciliado que não cessa de tender para a reconciliação».

Daí o ensejo da pergunta: *estaria em causa, na estética de Adorno, um conceito apolíneo de verdade?* Por outras palavras: é a transfiguração estética do real, enquanto «aparência do não-aparente» a figura paradigmática do «teor de verdade» em Adorno?

A resposta negativa a esta pergunta – que dá o mote à última secção deste Cap. III e da Primeira Parte, intituladas «Verdade e aparência», requerendo os desenvolvimentos da Segunda, intitulada, por contraste com a Primeira, «Verdade e enigma» – corresponderá, como veremos, à recusa de uma hipótese interpretativa acerca da estética de Adorno. Esta hipótese é a de que as noções de «promessa», de «utopia», de «reconciliação» e, com estas, a experiência da consolação – mesmo se só reconhecida entre dentes, só a custo admitida perante si próprio – representam a última palavra acerca da verdade da arte e da experiência estética.

*

Recuemos a 1872, com os olhos postos em 1819. Eis um dos *Leitmotive* de *Die Geburt der Tragödie* (1872): na arte – em toda a arte em que se imiscui, insinua e inflama, mesmo se imbricado com a embriaguez dionisiaca, o espírito apolíneo –, o que *é* surge transfigurado; mesmo que este *ser* seja entendido, na esteira de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), como obscuro e irredutivelmente ininteligível (o que permite distinguir claramente este «aparecer da vontade», apontado por Schopenhauer, do «aparecer da ideia», a que faz menção Hegel). Para Nietzsche, esta transfiguração do real pela arte remete, antes de mais, para o elemento apolíneo que, a

par e em conflito com o elemento dionisiaco, marca o devir da(s) arte(s) desde os seus primórdios.

Em traços gerais, o elemento apolíneo, análogo ao sonho, transfigura o real, de cuja superfície constitui, precisamente, uma espécie de «espelho transfigurador», na medida em que o apresenta no modo da perfeição. Quer dizer, os elementos do real permanecem os mesmos – não se introduz uma esfera transcendente, nem se vislumbra uma profundidade que viesse a revelar-se abismal –, mas é *como se* tudo estivesse provido de um halo divino, exhibisse uma deslumbrante diversidade cromática e se espraiasse numa articulação prodigiosa de gestos, de acções, de destinos individuais. É o mundo de aparência dos deuses olímpicos, do brilho ofuscante de Apolo e do «princípio de individuação»: «Apolo está diante de mim como o génio transfigurador [*verklärenden Genius*] do *principium individuationis*, só através dele se podendo verdadeiramente [*wahrhaft*] obter a redenção [*Erlösung*] pela aparência [*im Scheine*]»⁴⁸⁷.

Este elemento transfigurador, representado por Apolo, assim como aquele que se lhe opõe, o elemento da desmedida que Dioniso simboliza, remontam, com efeito, à antiguidade clássica, sendo que o combate entre ambos se cristaliza na tragédia ática, nela atingindo um ponto de equilíbrio inédito. Tal é uma das primeiras teses – e, por certo, uma das mais amplamente discutidas – d’*O Nascimento da Tragédia*. Decisivo para Nietzsche é, desde o início – com consequências que extravasam uma pesquisa de foro filológico –, averiguar que *necessidade* funda a cultura apolínea, que é também, como vimos, a dos deuses olímpicos, do seu esplendor, da sua harmonia.

O mesmo impulso que se materializou em Apolo deu aliás vida a todo aquele mundo olímpico, e nesse sentido podemos considerar Apolo como o pai do mesmo. Qual era a enorme necessidade [*Bedürfniss*] da qual brotou uma sociedade tão fulgurante de seres olímpicos? [...] Para poder viver, os Gregos tiveram de criar esses deuses a partir da mais profunda necessidade [*Nöthigung*]: temos de imaginar tal processo de tal modo que a partir da ordem das divindades titânicas originárias, marcada pelo terror, se teria desenvolvido, por meio daquele impulso apolíneo de beleza e em lentas transições, a ordem das divindades olímpicas, marcada pela alegria: como as rosas brotam de arbustos espinhosos. [...] O mesmo impulso que chama à vida a arte, como

⁴⁸⁷ Friedrich NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, § 16, trad. de Teresa Cadete, Lisboa, Relógio d’Água, p. 112 (tradução ligeiramente modificada); *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, p. 103: «Apollo steht vor mir, als der verklärenden Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist [...]»

sendo o complemento e aperfeiçoamento da existência, incitando a continuar a viver, fez também com que surgisse o mundo olímpico, como um espelho transfigurador [*verklärenden Spiegel*] que a “vontade” helénica empunhava diante de si própria.⁴⁸⁸

O esplendor e a clareza do mundo apolíneo ter-se-iam tornado *necessários* em virtude da obscuridade e do terror da sabedoria de Sileno, ou seja, da mais crua consciência do absurdo de existir, do sentimento mais profundo de que a sucessão iterada, sem fim à vista, de dor, sofrimento e ânsia torna a vida irredimível, sendo de crer que *o melhor* fora nunca ter nascido e, já que tal não é possível, morrer o mais rápido possível. O milagre grego significa que estes dois elementos tremendamente contrastantes – a consciência do abismo de *vontade* cega no fundo do existente e a transfiguração resplandecente da sua superfície – puderam um dia coexistir, sob a alçada de Dioniso e Apolo, dando corpo à mais elevada realização da arte grega: a tragédia.

Na mais autêntica arte trágica entre os gregos – i.e., para Nietzsche, nas obras de Ésquilo e de Sófocles –, o fundo abissal da existência – o eterno sofrimento do mundo, cuja essência é a vontade, parafraseando Schopenhauer, cujas intuições inspiram Nietzsche n’*O Nascimento da Tragédia* –, aparece, mas aparece de tal modo que uma tal aparição fortalece ainda a «vontade de viver», ao invés de a enfraquecer. Este elemento anti-niilista do pessimismo nietzschiano – de uma consciência apurada da dor que arrasta, concomitantemente, o pressentimento de que a alegria é mais funda e mais forte –, embora esteja presente nas entrelinhas d’ *O Nascimento da Tragédia*, só posteriormente será desenvolvido por Nietzsche *contra* Schopenhauer (e *contra* Wagner).

Para já, restringindo-nos à lógica d’*O Nascimento da Tragédia*, esta aparição de um fundo abissal da existência, solidária com a hipótese metafísica colhida n’*O*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, § 3, pp. 33-36; *ibid.*, pp. 34-36: «Derselbe Trieb, der sich in Apollo versinnlichte, hat überhaupt jene ganze olympische Welt geboren, und in diesem Sinne darf uns Apollo als Vater derselben gelten. Welches war das ungeheure Bedürfniss, aus dem eine so leuchtende Gesellschaft olympischer Wesen entsprang? [...] Um leben zu können, mussten die Griechen diese Götter, aus tiefster Nöthigung, schaffen: welchen Hergang wir uns wohl so vorzustellen haben, dass aus der ursprünglichen titanischen Götterordnung der Schreckens durch jenen apolinischen Schönheitstrieb in langsamen Übergängen die olympische Götterordnung der Freude entwickelt wurde: wie Rosen aus dornigem Gebüsch hervorbrechen. [...] Derselbe Trieb, der die Kunst in’s Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, liess auch die olympische Welt entstehn, in der sich der hellenische “Wille” einen verklärenden Spiegel vorhielt.»

*Mundo como Vontade e Representação*⁴⁸⁹, significa que a sabedoria dionisiaca é veiculada pela aparência *transfiguradora* apolínea. Mas, numa tal apoteose da aparência – que, ao aparecer, se redime a si mesma –, como veremos a propósito do § 18 d’*O Nascimento da Tragédia*, a aparência corresponde ainda a um véu, ao véu de Maya. Trata-se da «aparência da aparência» [*Schein des Scheins*] – a verdade seria que o real é, também ele, mera aparência – e já não da aparência da essência, do ser, ou da verdade⁴⁹⁰. É na medida em que se dá de modo apolíneo que o «dionisiaco», sendo, na sua crueza, insuportável, pode ainda consolar. Eis o cerne de um entendimento da arte e da experiência estética como suprema «consolação metafísica» – uma ideia que atravessa *O Nascimento da Tragédia* e que Nietzsche, mais tarde, acabará por rejeitar.

*

Para Adorno, só é pertinente a reflexão estética que abdique de operar independentemente da história. Isto aplica-se, naturalmente, à ambivalência entre negação e afirmação na arte e, nesse sentido, «apolíneo» e «dionisiaco» são conceitos que só historicizados serão pertinentes nesta discussão.

⁴⁸⁹ Cf., no que toca à hipótese metafísica que atravessa *O Nascimento da Tragédia*, *ibid.*, pp. 38s: «Quanto mais me dou conta, nomeadamente na natureza, daqueles impulsos todo-poderosos e neles de um ardente desejo de aparência, de serem redimidos por meio da aparência, tanto mais me sinto compulsionado a adoptar a hipótese metafísica de que o Ser verdadeiro e Uno primordial, enquanto entidade eternamente sofredora e contraditória, necessita simultaneamente, para a sua permanente redenção, da sedutora visão, da deleitosa aparência: essa mesma aparência que nós, completamente presos nela e por ela constituídos, nos vemos obrigados a sentir como sendo o verdadeiro Não-ser, isto é, um constante devir em tempo, espaço e causalidade, por outras palavras, como realidade empírica. Se portanto abstrairmos por um momento da nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, e a do mundo em geral, como uma representação do Uno primordial, então o sonho tem de surgir-nos como a *aparência da aparência*, e assim como uma satisfação da sede primitiva de aparência.» (*Ibid.*, p. 38s: «Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht: welchen Schein wir, völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende d. h. als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität, mit anderen Worten, als empirische Realität zu empfinden genöthigt sind. Sehen wir also einmal von unsrer eignen “Realität” für einen Augenblick ab, fassen wir unser empirisches Dasein, wie das der Welt überhaupt, als eine in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen, so muss uns jetzt der Traum als der *Schein des Scheins*, somit als eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein hin gelten.»)

⁴⁹⁰ Dilui-se, em Schopenhauer, a fronteira entre *Erscheinung* – o *que* aparece, na medida em que aparece – e *Schein* – o puro aparecer que, não sendo o aparecimento/fenómeno [*Erscheinung*] de algo subsistente, não se distingue de uma ilusão.

O mesmo se pode dizer quanto à própria negatividade do real. Acentuá-la, no contexto de um diagnóstico crítico do real, não é o mesmo que hipostaseá-la. Sendo ilegítimo, para Adorno, tomar a negatividade do real pela sua *natureza*, assim como tomar a irracionalidade cega da *vontade* pela *essência* do mundo – como acontece nos termos do pessimismo schopenhauriano (não menos idealista, neste ponto, que o idealismo racionalista de Hegel)⁴⁹¹ –, então, o carácter respectivamente *negativo* e *afirmativo* do «dionisíaco» e do «apolíneo», abstraindo do enquadramento metafísico proporcionado pela filosofia de Schopenhauer, têm a sua contrapartida adorniana na oscilação entre a primeira e a segunda figuras do «teor de verdade».

Ou seja, abstraindo – repito – da hipótese metafísica que norteia, ainda, *O Nascimento da Tragédia*, poder-se-ia sugerir que o «dionisíaco» restitui, de algum modo, a aparição inquietante da negatividade do real e que, em contrapartida, o «apolíneo» corresponde à aparência consoladora de uma transfiguração *por vir* desse mesmo real. Frise-se, desde já, que não ignoramos o carácter problemático desta analogia, com a qual, em todo o caso, não pretendemos propriamente enunciar uma tese a respeito da relação entre as estéticas de Nietzsche e Adorno, mas submeter a segunda aos efeitos que o cruzamento com a primeira suscita⁴⁹².

Entretanto, a quem alegasse que se compromete por completo o sentido da proposta estética nietzschiana ao abstrair da hipótese metafísica que preside à exposição d'*O Nascimento da Tragédia*, há que responder remetendo para os obras de Nietzsche que, a partir de *Humano, Demasiado Humano*, desenvolvem os conceitos de «apolíneo» e de «dionisíaco» numa direcção incompatível com a hipótese metafísica que norteia aquela obra. Esta resposta, por outro lado, não basta para provar a equivalência entre os conceitos de «apolíneo» e de «dionisíaco» e as duas primeiras figuras do «teor de verdade». Nem era suposto que provasse, uma vez

⁴⁹¹ Cf. ND, p 370: «O determinismo total não é menos mítico do que o total da lógica hegeliana. Schopenhauer foi idealista *malgré lui-même*, porta-voz do encantamento. O *totum* é o totem.» («Totaler Determinismus ist nicht weniger mythisch als die Totale der Hegelschen Logik. Schopenhauer war Idealist malgré lui-même, Sprecher des Bannes. Das totum ist das Totem.»)

⁴⁹² Acrescente-se ainda que se trata de uma versão preliminar da analogia. Por enquanto, então, o «dionisíaco», remetendo para o aparecimento da negatividade, seria análogo à primeira figura, negativa, do «teor de verdade», e o «apolíneo», relativo à aparência da sua transfiguração (nos termos de Adorno, de uma reconciliação de um múltiplo já não submetido à unidade), seria análogo à segunda figura, afirmativa, do «teor de verdade». Na segunda parte, no poslúdio do Cap. V («A verdade da arte sob o signo de Dioniso?»), esta analogia sofrerá uma deslocação, nos termos da qual a figura de Dioniso se verá associada à figura enigmática do «teor de verdade», na qual negação e afirmação são inseparáveis. É a configuração da segunda versão da analogia que deverá prevalecer no termo desta «experiência de pensamento» em duas etapas.

que – insistimos – não se trata de postular uma identidade, mas, simplesmente, de explorar as consequências de uma analogia.

A analogia que aqui propomos – e que retomaremos, transformando-a, no Cap. V –, entre os pares conceptuais formados por «dionisíaco» e «apolíneo» e pelas duas primeiras figuras do «teor de verdade», analogia tornada possível pelo carácter paradoxalmente negativo e afirmativo de ambos os pares, revela-se pertinente, no final da Primeira Parte, na medida em que permite formular, com mais precisão, a questão, já mencionada, sobre se estaria em causa, no modo como Adorno resolve a antinomia da aparência estética e desdobra concomitantemente a imbricação entre aparência e verdade, uma concepção apolínea da verdade estética. Nesse sentido, o que nos interessa é sobretudo a relação entre «espírito apolíneo» e «carácter utópico», na medida em que em ambos se parece insinuar uma experiência consoladora da arte.

Consideremos, por isso, o § 18 d' *O Nascimento da Tragédia*:

Este vê-se amarrado pelo prazer socrático do conhecimento e pela ilusão de poder, através do mesmo, curar a eterna ferida da existência; aquele vê-se envolvido pelo véu sedutor da arte ondeando diante dos seus olhos; aquele, por seu turno, pela consolação metafísica de que sob o remoinho dos fenómenos continua a fluir, imperturbável, a vida eterna: para não falar das ilusões mais comuns, e talvez mais vigorosas, que a vontade tem preparadas em qualquer instante.⁴⁹³

Para Nietzsche, como vimos, a grande arte dionisíaca é inseparável do elemento apolíneo. Uma tal arte – de que as tragédias de Ésquilo e Sófocles constituiriam o paradigma clássico e de que as óperas de Wagner prefigurariam o renascimento moderno – distingue-se do optimismo teórico da ciência (associado, nesta passagem, a alguém «amarrado pelo prazer socrático do conhecimento e pela ilusão de poder, através do mesmo, curar a eterna ferida da existência») ou do fascínio por manifestações típicas de arte apolínea (daquele «envolvido pelo véu sedutor da arte ondeando diante dos seus olhos»). Contudo, mesmo no plano de uma arte dionisíaca, a *verdade* (a revelação do «uno-primordial») não deixa de surgir sob a

⁴⁹³ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 126. (*Op. cit.*, pp. 115s: «Diesen fesselt die sokratische Lust des Erkennens und der Wahn, durch dasselbe die ewige Wunde des Daseins heilen zu können, jenen umstrickt der von seinen Augen wehende verführerische Schönheitsschleier der Kunst, jenen wiederum der metaphysische Trost, dass unter dem Wirbel der Erscheinungen das ewige Leben unzerstörbar weiterfließt: um von den gemeineren und fast noch kräftigeren Illusionen, die der Wille in jedem Augenblick bereit hält, zu schweigen.»)

forma de uma *aparência* apolínea; a verdade surja velada, transfigurada, bela; e é necessário que assim seja pois, de outro modo, ela seria porventura insuportável; aquele que a arte *apolineamente* dionisiaca conquista e entusiasma, permanece ainda cativo da «consolação metafísica de que sob o remoinho dos fenómenos continua a fluir, imperturbável, a vida eterna». No plano da arte, não haveria como escapar a uma tal consolação...

Em *Humano, Demasiado Humano* Nietzsche condenará o postulado do «uno-primordial», subjacente à «hipótese metafísica» de Schopenhauer, como superstição. A embriaguez de Dioniso, não menos do que a claridade ofuscante de Apolo, tornam-se suspeitas: em ambas estaria em causa um aparecer artístico que vela, que transfigura e que, assim sendo, deve ser rejeitado como ilusório.

É verdade, a arte tem muito mais valor em função de certos pressupostos metafísicos [...]: admitindo que o nosso mundo visível fosse apenas aparência, como os metafísicos supõem, então a arte viria a encontrar-se bastante próximo do mundo real, pois entre o universo da aparência e o mundo visionário do artista haveria, então, até demasiadas semelhanças; e a diferença restante colocaria mesmo o significado da arte acima do significado da Natureza, porque a arte representaria a regularidade, os tipos e modelos da Natureza.⁴⁹⁴

Em poucas palavras, Nietzsche resume o «argumento» d'*O Nascimento da Tragédia*, para acrescentar de imediato – não deixando dúvidas acerca do corte com a sua produção intelectual anterior à viragem de *Humano, Demasiado Humano* – que «[e]sses pressupostos, porém, são erróneos»⁴⁹⁵.

Mais tarde, Nietzsche retomará – como veremos, por nossa parte, no Cap. V – os conceitos de «apolíneo» e de «dionisiaco» sob outra perspectiva⁴⁹⁶, desvinculando-os da filosofia de Schopenhauer, por mor de um «pessimismo dionisiaco» que

⁴⁹⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano*, § 222, trad. de Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, p. 203; *Menschliches, Allzumenschliches I, KSA 2*, p. 185: «Es ist wahr, bei gewissen metaphysischen Voraussetzungen hat die Kunst viel grösseren Werth [...]: gesetzt, dass unsere sichtbare Welt nur Erscheinung wäre, wie es die Metaphysiker annehmen, so käme die Kunst der wirklichen Welt ziemlich nahe zu stehen: denn zwischen der Erscheinungswelt und der Traumbild-Welt des Künstlers gäbe es dann gar zu viel Ähnliches; und die übrigbleibende Verschiedenheit stellte sogar die Bedeutung der Kunst höher, als die Bedeutung der Natur, weil die Kunst das Gleichförmige, die Typen und Vorbilder der Natur darstellte.»

⁴⁹⁵ *Ibid.*; *ibid.*: «Jene Voraussetzungen sind aber falsch [...].»

⁴⁹⁶ Paradigmáticos desta nova perspectiva são, certamente, os desenvolvimento do § 370 de *Die fröhliche Wissenschaft*, além de diversas passagens de *Götzendämmerung*.

Nietzsche procurará contrapor ao «pessimismo romântico» de Schopenhauer e Wagner, em que se condensa o seu niilismo. Realce-se – pois é isso que aqui importa em vista do paralelo com Adorno – uma das razões que parece ter subjazido ao abandono temporário das noções de «apolíneo» e de «dionisiaco» e que decorre directamente do passo que citámos do § 18 d’*O Nascimento da Tragédia*.

A arte mais *veraz* – a dionisiaca, que revela a aparência (*Schein*) de tudo o que aparece (*Erscheinung*) – não prescinde de aparecer apolineamente; e, nisso, consola; não poderia não consolar. Nietzsche surpreende, na consolação, a sobrevivência de uma concepção filosófica niilista: subjacente à ideia de que a arte mais *veraz não pode não* consolar pela aparência está a suspeita de que mesmo a arte mais *veraz* deve recuar perante a crueza da verdade; essa *verdade* insuportável seria – no contexto d’*O Nascimento da Tragédia* – a *verdade* do niilismo schopenhauriano: a vontade e a dor como essências do mundo e da vida. É contra a hipóstase niilista da negatividade do real – e contra o empobrecimento da experiência estética que decorre de concebê-la como consoladora – que se move o pensamento intempestivo de Nietzsche. O pessimismo dionisiaco seria, neste contexto, a *verdade* da recusa da hipóstase do negativo como *verdade*.

*

Para Adorno – foi o que resultou da *Rettung des Scheins* – a verdade da arte é inseparável da aparência estética. Não deve, portanto, confundir-se a aparência necessária da arte – que é, simultaneamente, o *medium* da experiência estética e o fundamento da autonomia estética – com a ilusão que consistiria em pensar a arte como um fim em si mesma, com a quimera de uma autonomia absoluta das suas práticas que, sob a divisa da «arte pela arte», dá ensejo a uma apropriação ideológica do mundo da(s) arte(s) e dos discursos que o constituem. A ênfase na aparência estética, concomitante com a salvaguarda da autonomia das artes, é uma condição – e não um obstáculo –, para pensar esteticamente a verdade e a soberania crítica da arte: é a partir dela que se abre a discussão sobre as figuras do «teor de verdade» e se chega à equivalência da figura utópica com a «aparência do não-aparente».

No entanto, mesmo se distinguimos claramente duas acepções – uma necessária, outra ideológica – da aparência estética e se avançamos uma terceira – como «aparência do não-aparente» –, mesmo aí, ao cabo do desdobramento da *Rettung des Scheins*, na medida em que esta se cristaliza numa *promesse du bonheur*, que condensa o elemento utópico e/ou messiânico da arte – e é este elemento que prevalece no quadro da figura utópica do «teor de verdade» –, uma tal aparência corre o risco de se transformar numa *consolação*.

Aí, a aparência trairia a verdade de que é suposta ser uma condição: pois se a verdade, na arte, é um *movimento*, só pondo em movimento ela se cumpre; a consolação, ao invés, sossega, propicia a lassidão, convida ao imobilismo, desmobiliza. Na consolação, Adorno recearia uma derradeira apropriação ideológica da aparência estética, onde Nietzsche temia a sobrevivência de uma mundividência niilista. O perigo, por assim dizer, da traição da verdade pela aparência é análogo, nas suas consequências, ao da pretensa necessidade de interpor um véu apolíneo diante do abismo dionisíaco: ambos condenam a arte, ainda que por razões distintas, à auto-ilusão. Daí o ensejo da questão sobre se estaria em causa, em Adorno, uma concepção apolínea da verdade estética. E não está, justamente – é essa a nossa convicção –, porque a dialética entre «aparência» e «verdade» não esgota o que há a dizer sobre a estética de Adorno, nomeadamente no que toca à exigência de pensar a verdade da arte.

Em suma, mesmo uma concepção da arte que salientasse a co-pertença entre verdade e aparência estéticas, assente no postulado de que, no que toca à arte, a aparência constitui uma condição da verdade, não seria totalmente imune à ideologia, sempre que se confundisse o acento na irrealidade do que se promete com uma panaceia optimista, à maneira da droga *soma* no «admirável mundo novo». Eis o escolho a que nos traria uma concepção apolínea da verdade estética. Para evitá-lo, é necessário distinguir a esperança subjacente à *promesse du bonheur* – o contrário do desespero niilista – de uma mera consolação. A *promesse du bonheur* não é meramente, para Adorno, uma utopia que se explicitasse e em que se acreditasse. Admitindo que se trata de um sonho – e não foi de Apolo que aqui se tratou? –, mesmo *o mais belo*, sugere Adorno, está *como que danificado* (*wie beschädigt*), não só, arriscaríamos, por se poder reconhecer nele uma mera aparência, mas por surgir

desapossado do que promete, irreconhecível, enigmático. Não há como sustentar que ela consola, mais do que inquieta.

De tudo isto decorre que cabe problematizar se a melhor aproximação ao conceito de «verdade» na estética de Adorno é ou não a que envereda pela sua relação com o de «aparência»; por outras palavras, se a exploração do «carácter de aparência» é ou não uma condição suficiente – reconhecendo que é necessária – da captação do «teor de verdade» de obras de arte, considerando concretamente os ensaios críticos de Adorno. A resposta, quanto a nós, é negativa, assim como o é a resposta à questão de saber se está em causa, na estética de Adorno, um conceito, por assim dizer, apolíneo de verdade. Com efeito, é ao desdobramento de uma alternativa a essa possibilidade que nos dedicaremos na Segunda Parte.

*

Entre outros objectivos, este Cap. III procurou pôr em contacto a nossa apresentação do «teor de verdade» (Cap. II) com a recepção da estética adorniana ao longo das últimas décadas do século XX. O acento na dimensão utópica da segunda figura do «teor de verdade» – que é também a «aparência do não-aparente» – inscreve grande parte do que até aqui se disse no seguimento daquela recepção. Dito de outro modo, a visão esquemática que propusemos na secção C do Cap. II – mais do que os périplos anteriores que, como então sublinhámos e aqui reiteramos, o extravasam –, é coerente com uma tal tradição, mesmo se a problematiza.

Assim, acrescente-se que, nesta dissertação, se trata de operar um desvio em relação a essa tradição. Com efeito, o confronto com os impasses gerados pela dialéctica entre verdade e aparência – que atormentou aquela recepção, tendo constituído o problema de referência para filósofos como Bubner, Bohrer, Bürger, Menke e Wellmer –, e a tentativa de se desviar dessa dialéctica para dar resposta àqueles impasses foram, por assim dizer, o detonador da «intuição» que norteia a presente dissertação: a de que o carácter enigmático de obras de arte – e já não o seu carácter de aparência – é o que permite, hoje, na esteira da estética de Adorno, pensar filosoficamente a verdade da arte.

Esclareça-se, por fim, que não se trata de reclamar para a presente tese o mérito de avançar uma ideia absolutamente «original» – o que seria fútil, que mais não fosse, à vista dos muitos, recentes e extremamente elucidativos contributos para a renovação da compreensão da estética de Adorno que vieram a lume nas últimas duas décadas –, mas de traçar o perfil do «argumento» desta dissertação confrontando-o com o contexto geral da recepção de Adorno e, particularmente, com um dos impasses mais decisivos com que esta se debateu e que continua – uma vez que a dialéctica entre verdade e aparência não deixou de ser discutida – a dividir as apreciações da estética de Adorno. Daí que o desafio que anima a presente tese permaneça pertinente. Voltemos a sublinhá-lo: escapar à aporia gerada pela *co-determinação* entre «aparência» e «verdade», privilegiando, em contrapartida, a *afinidade* entre «verdade» e «enigma», tendo por objectivo pensar, acentuando a sua imprevisibilidade, o potencial crítico da arte e da experiência estética.

SEGUNDA PARTE

VERDADE E ENIGMA

Capítulo IV

ENIGMA E NEGAÇÃO

MOTE: BECKETT

*Il faut continuer, je ne peux
pas continuer, je vais continuer.*⁴⁹⁷

«Ninguém pensou que o livro e o labirinto eram um único objecto»⁴⁹⁸, mas é à exploração de um que se assemelha a «tentativa de compreender *Fin de partie*», empreendida por Adorno em «Versuch, das Endspiel zu verstehen» (1961)⁴⁹⁹. Consideremos o que parece ser a divisa deste ensaio, que pode servir de mote a este capítulo votado ao delineamento teórico de uma terceira figura do «teor de verdade», o enigma:

A interpretação de *Fin de partie* não pode, então, perseguir a quimera de enunciar o seu sentido por meio da filosofia. Compreender a peça não pode significar outra coisa senão compreender a sua incompreensibilidade, reconstruir concretamente o contexto de sentido do que não o tem.⁵⁰⁰

A formulação afigura-se paradoxal, mas aponta para procedimentos de leitura precisos. Evitando interpretações conclusivas acerca da negatividade da obra de Beckett, isto é, recusando-se a lê-la – à maneira existencialista – como um diagnóstico

⁴⁹⁷ Samuel BECKETT, *L'Innommable* [1949], Paris, Minuit, 1998, p. 262.

⁴⁹⁸ Jorge Luís BORGES, *Ficções, Obras Completas*, vol. 1 (1923-1949), Lisboa, Teorema, 1998, p. 495.

⁴⁹⁹ O texto, integrado no segundo volume de *Noten zur Literatur* (1961), não foi publicado senão nesse volume. Contudo, partes dele tinham sido apresentadas em Frankfurt, numa conferência organizada pela Suhrkamp-Verlag, a 27 de Fevereiro de 1961.

⁵⁰⁰ «Endspiel», p. 283: «Die Interpretation des Endspiels kann darum nicht der Schimäre nachjagen, seinen Sinn philosophisch vermittelt auszusprechen. Es verstehen kann nichts anderes heißen, als seine Unverständlichkeit verstehen, konkret den Sinnzusammenhang dessen nachkonstruieren, daß es keinen hat.»

da finitude humana⁵⁰¹, como uma meditação sobre a morte, a decadência do corpo, a miséria do espírito, como uma ficção minimalista, tanto da incomunicabilidade que (des)une seres humanos, quanto do recuo histórico da transcendência, Adorno, procurando esquivar-se a todos estes clichés, detém-se nos pormenores do texto, na rarefacção dos seus procedimentos, nos seus impasses e arranques, numa espécie de gaguez que o acomete, antes de avançar, em arcos *interpretativos* mais vastos, pistas de *compreensão* de *Fin de partie* – do que nesta peça, *incompreensível*, resiste a ser *interpretado*. Mais uma vez, é o «como» da escrita – o *medium* da linguagem – o objecto privilegiado da análise, a matéria prima do esforço crítico que constitui o estágio inicial da captação do «teor de verdade» da obra de Beckett. Contudo, neste ensaio dedicado a *Fin de partie*, o termo «teor de verdade» não ocorre.

Seria fútil, dada a coerência implícita do trabalho crítico de Adorno que perpassa as suas numerosas «notas literárias», interrogar-se sobre a valência teórica do conceito de «teor de verdade» neste ensaio em particular. Neste como noutros, é claro que, independentemente da ocorrência mais ou menos frequente da palavra «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*), o esforço crítico adorniano se lhe dirige. O texto dedicado a *Fin de partie* não é excepção. A não ocorrência do termo neste ensaio deve-se, verosimilmente, à dificuldade da tarefa, quando se pretende executá-la numa obra a tal ponto opaca, escorregadia, impenetrável. A captação da verdade – a compreensão visada –, não pode escapar à experiência da incompreensão.

No lugar de «teor de verdade», há, porém, uma remissão para a «possibilidade de um verdadeiro [*Wahren*], que já não pode sequer ser pensado»⁵⁰². Pensar o que não se deixa pensar, e pensar, além *disso* que não se deixa pensar, o próprio facto de não se deixar pensar e a própria insistência do *que* não se deixa pensar na experiência da incompreensão – constituiria o perfil do desafio *interpretativo*.

⁵⁰¹ É, sobretudo, ao *pathos* do universal [*Allgemeinen*] e do permanente [*Bleibenden*] – que subsiste, segundo Adorno, na teoria existencialista –, que importa escapar. Cf. «Endspiel», p. 281: «[O absurdo] desfaz-se daquela universalidade da teoria que, no existencialismo – a doutrina da indissolubilidade da existente [*Daseienden*] individual –, a ligava não obstante ao *pathos* ocidental do universal e do permanente.» («Sie [*Absurdität*] wird jener Allgemeinheit der Lehre, entäußert die sie im Existentialismus, der Doktrin von der Unauflöslichkeit des einzelnes Daseienden, gleichwohl mit dem abendländischen Pathos des Allgemeinen und Bleibenden verband.»)

⁵⁰² «Endspiel», p. 319: «[...] Möglichkeit eines Wahren, das nicht einmal mehr gedacht werden kann.»

É verdade que, neste ensaio, a atmosfera claustrofóbica de *Fin de partie* é posta em destaque; é como se nela vigorasse a «harmonia pré-estabelecida do desespero»⁵⁰³; a negatividade salta à vista e afecta o corpo, designa a vida – que não seria o arquétipo [*Inbegriff*] de outra coisa senão de «tudo aquilo de que seria preciso envergonhar-se»⁵⁰⁴. Mas este acento na negatividade – adiantemos desde já –, é mais o *terminus a quo* da exploração crítica daquela peça, do que uma conclusão acerca do seu «teor de verdade». Em todo o caso, revela-se insofismável, na leitura deste ensaio, a afinidade entre a investigação sobre Beckett e a dedicada a Kafka – que analisámos na secção B do Cap. II, no «Périplo de Kafka»⁵⁰⁵.

Dão corpo ao estabelecimento teórico deste paralelo, antes de mais, as constantes referências a Kafka que pontuam «Versuch, das Endspiel zu verstehen». Além destas, aponta na sua direcção o teor das páginas iniciais deste último ensaio, nas quais Adorno procura demarcar-se da interpretação existencialista da obra de Beckett – que, ao longo da década de 1950, se tornara hegemónica – à semelhança do que fizera em relação à obra de Kafka, nas «Aufzeichnungen zu Kafka»⁵⁰⁶. Ainda mais substancialmente, a ideia – proposta, por Adorno, a propósito de Kafka – de uma resistência sem violência à violência de um mundo reificado – cristalizada na ideia de que, por assim dizer, «[o] mito deve sucumbir ao seu próprio reflexo [*Spiegelbild*]»⁵⁰⁷ – parece facilmente alinhável com a figura de um modo de protestar contra a regressão universal que, também em Beckett, prescinde de ser explicitamente um protesto.

⁵⁰³ «Endspiel», p. 310: «[Die] prästabilisierte Harmonie von Verzweiflung [herrscht zwischen den Formen und dem residualen Inhalt des Stücks].»

⁵⁰⁴ «Endspiel», p. 299: «[Leben ist Inbegriff bloß noch als der] alles dessen, wessen man sich zu schämen hätte.»

⁵⁰⁵ Para já, com efeito, não se descortina o que distingue suficientemente a obra de Beckett da de Kafka para que a primeira, em contraste com a segunda, se revele paradigmática de uma terceira figura do «teor de verdade», distinta da primeira figura que, ainda na primeira parte, reconstruímos conceptualmente, a partir do ensaio de Adorno sobre a obra kafkiana, reconhecendo nela algo como o aparecimento inquietante da negatividade do real que protesta, implicitamente, contra ele. Aliás, o que à partida liga as duas leituras não é o tom negativo de ambas. Também a vertente fisiológica exigida por uma leitura literal, no mesmo sentido em que foi valorizado nas «Aufzeichnungen zu Kafka», surge, com pertinência, no ensaio sobre *Fin de partie*. Impor-se-á, por isso, a questão de saber o que distingue substancialmente as obras de Kafka e Beckett para, não obstante as afinidades que revelam uma com a outra e o facto de Adorno ter valorizado constantemente essas mesmas afinidades, elas surgirem, aqui, associadas a figuras distintas do «teor de verdade». Tentaremos, mais à frente, esclarecer cabalmente esta questão. Por enquanto, centremo-nos no paralelo com Kafka.

⁵⁰⁶ Além de constituir um *Leitmotiv* do ensaio sobre *Fin de partie*, o confronto explícito com a leitura existencialista é o ponto de partida das suas primeiras páginas (cf., em particular, pp. 281-4)

⁵⁰⁷ «Kafka», p. 285: «Dem eigenen Spiegelbild soll der Mythos erliegen.»

A representação sem protesto da regressão onnipresente protesta contra uma constituição do mundo, que obedece de um modo tão complacente à lei da regressão que já não dispõe realmente de nenhum contra-conceito [*Gegenbegriff*] para enfrentar aquela regressão.⁵⁰⁸

Não ter já – não poder ter já – um contra-conceito (*Gegenbegriff*) sinaliza uma consciência da disseminação da negatividade, que não tem apenas que ver com a «atmosfera» da obra de Beckett... Com efeito, em vários aspectos – na espessura da opacidade das situações dramáticas, no postulado da incomunicabilidade, na construção linguística de um «absurdo necessário» – Beckett, segundo Adorno, vai mesmo mais longe do que Kafka. O absurdo impregna as palavras, quer as mais estritamente «lógicas» – como «alors» – quer as mais «emotivas» – como «pardon» –, que aparecem esvaziadas, inoperantes, indiferentes.

Hamm. – Ouvre la fenêtre.

Clov. – Pour quoi faire?

Hamm. – Je veux entendre la mer.

Clov. – Tu ne l'entendrais pas.

Hamm. – Même si tu ouvrais la fenêtre?

Clov. – Non.

Hamm. – Alors ce n'est pas la peine de l'ouvrir?

Clov. – Non.

Hamm (*avec violence*). – Alors ouvre-là! (*Clov monte sur l'escabeau, ouvre la fenêtre. Un temps.*) Tu l'as ouverte?

Clov. – Oui.⁵⁰⁹

(Hamm. – Abre a janela.

Clov. – Para quê?

Hamm. – Quero ouvir o mar.

Clov. – Não o vais ouvir.

Hamm. – Mesmo se abrires a janela?

Clov. – Não.

Hamm. – Então não vale a pena abri-la?

⁵⁰⁸ «Endspiel», p. 289: «Die protestlose Darstellung allgegenwärtiger Regression protestiert gegen eine Verfassung der Welt, die so willfährig dem Gesetz von Regression gehorcht, daß sie eigentlich schon über keinen Gegenbegriff mehr verfügt, der jener vorzuhalten wäre.»

⁵⁰⁹ Samuel BECKETT, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 2004 (1957), pp. 86s.

Clov. – Não.

Hamm (*com violência*). – Então abre-a! (*Clov sobe para o banco, abre a janela. Um tempo*) Abriste-a?

Clov. – Sim.)

Para Adorno, este «então» (*alors*) sublinha, por meio da sintaxe, a necessidade do que já não faz sentido. O absurdo devém tal, por força de um processo em que o que não faz sentido adquire necessidade justamente por não fazer sentido. É porque não vale a pena abrir a janela que Clov a abre.

Pouco falta para que se pudesse procurar no último “então” de Hamm a chave da peça. É porque não vale a pena abrir a janela, porque Hamm não pode ouvir o mar [...], que Hamm insiste que Clov a abra [...]. A figura lógica do absurdo, que apresenta como inelutável o contrário contraditório da inelutabilidade, nega toda e qualquer relação de sentido [*Sinnzusammenhang*], tal como a lógica parece proporcioná-lo, para convencer esta lógica do seu próprio absurdo [...]. Não é enquanto mundividência que o absurdo se substitui a uma visão racional do mundo; esta entra por si mesma no absurdo.⁵¹⁰

Dir-se-ia que a palavra «pardon» é outra vítima deste processo de esvaziamento semântico.

Hamm. – Tu ne m’aimes pas.

Clov. – Non.

Hamm. – Autrefois tu m’aimais.

Clov. – Autrefois!

Hamm. – Je t’ai trop fait souffrir. (*Un temps.*) N’est-ce pas?

Clov. – Ce n’est pas ça.

Hamm (*outré*). – Je ne t’ai pas trop fait souffrir?

Clov. – Si.

⁵¹⁰ «Endspiel», pp. 309s: «Wenig fehlt, und man möchte in dem letzten “Also” Hamms des Schlüssel des Stücks suchen. Weil es sich nicht lohnt, das Fenster zu öffnen, weil Hamm das Meer nicht hören kann [...], beharrt er darauf, daß Clov es öffne [...]. Die logische Figur des Absurden, die den kontradiktorischen Gegensatz des Stringenten als stringent vorträgt, verneint jeglichen Sinnzusammenhang, wie ihn die Logik zu gewähren scheint, um diese der eigenen Absurdität zu überführen [...]. Nicht als Weltanschauung löst das Absurde die rationale ab; jene kommt in diesem zu sich selbst.»

Hamm (*soulagé*). Ah! Quand même! (*Un temps. Froidement.*) Pardon.
(*Un temps. Plus fort.*) J'ai dit, Pardon.⁵¹¹

(Hamm. – Tu não gostas mesmo de mim.

Clov. – Não.

Hamm. – Antigamente, gostavas.

Clov. – Antigamente!

Hamm. – Fiz-te sofrer demasiado (*Um tempo.*) Não é?

Clov. – Não é isso.

Hamm (*indignado*). – Não te fiz sofrer demasiado?

Clov. – Sim.

Hamm (*aliviado*). Ah! Ao menos! (*Um tempo. Friamente.*) Desculpa.
(*Um tempo. Mais forte.*) Eu disse, Desculpa.)

Desculpar-se, pedir desculpa, dizer «pardon», perde o sentido⁵¹², não só porque o tom de Hamm é frio, mas também porque, independentemente do que sente Clov, parece interessar a Hamm – quem sabe, a contragosto ou de modo interesseiro – poder pedir desculpa. Parece desagradar mais a Hamm a dúvida sobre se fez ou não sofrer Clov – pois volta a perguntar-lhe, indignado, depois de uma primeira resposta evasiva, se não foi isso, de facto, o que aconteceu –, do que tê-lo feito sofrer realmente... No fundo, parece ser-lhe indiferente – e esta indiferença anula, *a priori*, o sentido da palavra «pardon».

Mas não se trata apenas do sentido de palavras; a indiferença que a semântica beckettiana exprime afecta até o modo interrogativo.

Mesmo a forma sintáctica da pergunta e da resposta é minada. [...] A pergunta soa já à resposta prescrita, e isto condena o jogo entre pergunta e resposta ao delírio fútil que inere à tentativa vã de, através do gesto linguístico da liberdade, velar a não liberdade da linguagem informativa. Beckett arranca-lhe o véu, mesmo o filosófico. [...] Beckett decifra a mentira do ponto de interrogação: a pergunta tornou-se retórica.⁵¹³

⁵¹¹ Samuel BECKETT, *op. cit.*, pp. 20ss.

⁵¹² Cf., também, *ibid.*, p.27.

⁵¹³ «Endspiel», p. 308: «Sogar die syntaktische Form von Frage und Antwort ist unterminiert. [...] Der Frage ist die vorgezeichnete Antwort anzuhören, und das verdammt das Spiel von Frage und Antwort zum nichtig Wahnhaften des untauglichen Versuchs, durch den Sprachgestus der Freiheit die Unfreiheit der informativen Sprache zu verschleiern. Beckett reißt ihr den Schleier herunter, auch den

Não se quer saber a resposta, ou porque esta está dada à partida, ou porque estaria dado, também à partida, que ela não alterará nada; em ambos os casos, tudo vai dar ao mesmo, a nada.

Na esteira do paralelo que Adorno concebe com Kafka, pode-se dizer que, em *Fin de partie*, se vê radicalizada a primeira figura do «teor de verdade». Esta radicalização teria também que ver – como em Kafka –, com carácter fisiológico da experiência da leitura, que só num confronto literal com o texto se oferece ao leitor.

Se, em Kafka, os significados eram decapitados ou baralhados, já Beckett diz basta à malévola infinitude das intenções: o seu sentido seria a ausência de sentido [*Sinnlosigkeit*]. Tal é o que tem a dizer objectivamente, sem qualquer intuito polémico, à filosofia existencial, a qual, sob a protecção da equivocidade do conceito de sentido, transfigura a própria ausência de sentido, tornando-a num sentido, a que dá o nome de “estar-lançado” [*Geworfenheit*] e, mais tarde, de absurdo [*Absurdität*]. Beckett não contrapõe ao conceito de sentido nenhuma mundividência, mas leva-o à letra. Aquilo em que se transforma o absurdo, depois de os caracteres do sentido terem sido arrancados da existência, já não é um universal – por meio do qual o absurdo se transformaria de novo em ideia – mas pormenores lúgubres, que escarnecem do conceito, uma camada de utensílios como num alojamento provisório, arcas frigoríficas, paralisia, cegueira e funções corporais repugnantes. Tudo espera por ser evacuado. Esta camada não é simbólica, mas a de um estado pós-psicológico, como nos idosos e nos supliciados.⁵¹⁴

A radicalização desta figura, por via do acento na experiência fisiológica exigida pela letra de Beckett, implica um devir enigmático da denúncia, i.e., representa *uma* charneira possível entre a primeira e a terceira figuras do «teor de verdade». Como dissemos já, no termo da secção C do Cap. II («Figuras»), a noção de *Unheimlichkeit* restitui em parte esta «passagem» em que se sobrepõem denúncia e

philosophischen. [...] Beckett [jedoch] entziffert die Lüge des Fragezeichens: die Frage ist zur rhetorischen geworden.»

⁵¹⁴ «Endspiel», p. 293: «Waren bei Kafka die Bedeutungen geköpft oder verwirrt, so ruft Beckett der schlechten Unendlichkeit der Intentionen Halt zu: ihr Sinn sei Sinnlosigkeit. Das ist objektiv, ohne alle polemische Absicht, sein Bescheid an die Existentialphilosophie, welche Sinnlosigkeit selber, unterm Namen von Geworfenheit und später Absurdität, im Schutz der Äquivokationen des Sinnbegriffs zum Sinn verklärt. Beckett setzt ihm keine Weltanschauung entgegen, sondern nimmt ihn beim Wort. Was aus dem Absurden wird, nachdem die Charaktere des Sinns von Dasein heruntergerissen sind, das ist kein Allgemeines mehr – dadurch würde das Absurde schon wieder Idee – sondern trübselige Einzelheiten, die des Begriffs spotten, eine Schicht aus Utensilien wie in einer Notwohnung, Eisschränken, Lahmheit, Blindheit und upappetitlichen Körperfunktionen. Alles wartet auf den Abtransport. Diese Schicht ist nicht symbolisch, sondern die des nachpsychologischen Standes wie bei alten Leuten und Gefolterten.»

enigma: a aparição da negatividade do real, radicalizando-se na sua crueza e literalidade, torna irreconhecível o real que evoca, tornando-se, desse modo, enigmática. Aparece o que deveria permanecer na sombra: a negatividade do real que surge irreconhecível na sua crueza. O horror inverosímil do cenário apocalíptico – ou pós-apocalíptico – de *Fin de partie*, assusta pelo grau de familiaridade existente entre a sua linguagem e a nossa, não pela verosimilhança das suas situações.

Clov. – Aïeaïeaïe!

Hamm. – C'est une feuille? Une fleur? Une toma – (*il bâille*) – te?

Clov (*regardant*). Je t'en fouterai des tomates! Quelqu'un! C'est quelqu'un!

Hamm. – Eh bien, va l'exterminer. (*Clov descend de l'escabeau.*) Quelqu'un! (*Vibrant.*) Fais ton devoir! (*Clov se précipite vers la porte.*) Non, pas la peine. (*Clov s'arrête.*) Quelle distance?

Clov retourne à l'escabeau, monte dessus, braque la lunette.

Clov. – Soixante... quatorze mètres.

Hamm. – S'approchant? S'éloignant?

Clov (*regardant toujours*). – Immobile.

Hamm. – Sexe?

Clov. – Quelle importance? [...] On dirait un môme.

Hamm. – Occupation?

Clov. – Quoi?

Hamm (*avec violence*). – Qu'est-ce qu'il fait?⁵¹⁵

(Clov. – Aiaiai!

Hamm. – É uma folha? Uma flor? Um toma – (*boceja*) – te?

Clov (*observando*). Eu dou-te os tomates! Alguém! É alguém!

Hamm. – Ora bem, vai exterminá-lo. (*Clov desce do banco.*) Alguém! (*A tremer.*) Faz o teu dever! (*Clov precipita-se em direcção à porta.*) Não, não vale a pena. (*Clov detém-se.*) Que distância?

Clov volta ao banco, sobe para ele, aponta o óculo de ver ao longe.

Clov. – Setenta... e quatro metros.

Hamm. – A aproximar-se? A afastar-se?

Clov (*sempre a olhar*). – Imóvel.

Hamm. – Sexo?

⁵¹⁵ Samuel BECKETT, *op. cit.*, pp. 103s.

Clov. – O que é que isso interessa? [...] Parece um miúdo.

Hamm. – Ocupação?

Clov. – O quê?

Hamm (*com violência*). – O que é que ele está a fazer?)

A propósito do esboroamento da fronteira entre os mundos físico e psíquico em Proust, Adorno refere-se a uma fisionomia da expressão objectiva que contém algo de enigmático (*Enigmatischen*).

A fisionomia da expressão objectiva contém entretanto, por certo, algo de enigmático. As situações dizem algo – mas o quê? Nessa medida, a própria arte, enquanto súmula de situações, converge com aquela fisionomia. [...] Proust entrega-se de modo afirmativo àquela fisionomia, por uma tradição mística subterrânea, como se a memória involuntária decifrasse uma linguagem secreta das coisas; em Beckett esta [linguagem secreta] torna-se a do que já não é humano [*des nicht länger Menschlichen*].⁵¹⁶

O abandono da categoria do humano – o termo empregue por Adorno, o mesmo que Nietzsche deplorava, é *Menschlichen* – conduz resolutamente à pesquisa da linguagem secreta (*Geheimsprache*) do que deixou de ser humano (*des nicht länger Menschlichen*). Mas, entretanto, não faz sentido acusar o «inumano» (*inhuman*) em Beckett de desumanidade; esta última estaria mais próxima da propaganda daqueles que se reclamam do «humano», traindo-o, depois, na prática⁵¹⁷.

⁵¹⁶ «Endspiel», p. 296: «Die Physiognomik des objektiven Ausdrucks behält indessen allemal ein Enigmatisches. Die Situationen sagen etwas – aber was?; insofern konvergiert Kunst selber als Inbegriff von Situationen mit jener Physiognomik. [...] Proust hängt jener Physiognomik, aus einer unterirdischen mystischen Tradition, noch affirmativ nach, als öffnete die unwillkürliche Erinnerung eine Geheimsprache der Dinge; bei Beckett wird sie zu der des nicht länger Menschlichen.»

⁵¹⁷ «Endspiel», p. 290: «Nenhum choro derrete a couraça; resta apenas o rosto em que secaram as lágrimas. É isto que está na base de um procedimento artístico, como o que é denunciado enquanto inumano [*inhuman*] por aqueles, cuja humanidade [*Menschlichkeit*] já se transformou em publicidade ao desumano [*Unmenschliche*], mesmo quando ainda não o adivinham.» («Kein Weinen schmilzt den Panzer, übrig ist nur das Gesicht, dem die Tränen versiegt. Das liegt auf dem Grunde eines künstlerischen Verhaltens, wie es jene als inhuman denunzieren, deren Menschlichkeit bereits in Reklame fürs Unmenschliche übergegangen ist, auch wenn sie es noch gar nicht ahnen.») O gesto que consiste em distinguir o inumano do desumano não terá sido indiferente a Lyotard que, num gesto similar, pretende justamente distinguir, logo no início de *L'inhumain*, dois tipos de inumanidade, chegando a referir-se a um conflito de inumanidades: de um lado, a *inumanidade* dos homens (ligada à coerção e ao terror de que a educação seria inseparável), do outro, a *inumanidade* dos animais e das crianças, irredutível àquela, cabendo então «à escrita, ao pensamento, à literatura, às artes aventurar-se a dar testemunho dela [de uma tal dívida à inumanidade da infância]». (*L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 15: «[C'est la tâche] de l'écriture, pensée, littérature, arts, de s'aventurer à en porter témoignage.») Voltaremos – ainda que de um ponto de vista distinto, mais distanciado – , a algumas destas questões no «Epílogo» final desta tese.

No lugar de «ser humano» (*Mensch*), uma noção que deixou de fazer parte da paisagem linguística (*Sprachlandschaft*) de Beckett⁵¹⁸, segundo Adorno, poderiam estar o sujeito, o mundo e deus. A linguagem do que já não é humano é a do que não lhes é idêntico; do que se subtrai à síntese do reconhecimento, do que excede o que se conhece acerca do que existe no espaço e no tempo, do que desfaz, pela sua intensidade imanente, a figura transcendente do que há de vir. O enigma aponta para o «não-idêntico»; desdobrar o «carácter enigmático» de obras de arte implica perseguir a sua linguagem enigmática: «A «não-identidade» [*Nichtidentität*] é, duplamente, a desagregação da unidade do sujeito, e o avanço [*Hervortreten*] do que em si mesmo não é sujeito»⁵¹⁹.

No estilhaçamento do sujeito que *Fin de partie* encena, segundo Adorno, não está em causa apenas a *negação* da síntese subjectiva, mas ainda a *afirmação* do que lhe escapa. O conceito de «enigma» representa aqui – na medida em que permitirá pensar estes processos –, simultaneamente, a *negação determinada* da racionalidade dominante e a *afirmação indeterminada* do que lhe escapa mas é imanente – do seu «fora». Este mote prolongar-se-á no *tour de force*, no final deste Cap. IV, seguindo estas três pistas: as do «não-idêntico» ao sujeito, ao mundo e ao que há-de vir. Do «fora» caberá ocupar-nos no Cap. V desta dissertação.

*

Mais do que a mera aparição estética de um sujeito reificado, dá-se um estilhaçamento da sua unidade e, por fim, a irrupção do que já não é em si mesmo sujeito. Desenha-se, com este itinerário, o perfil de um movimento de inversão da negatividade beckettiana: a radicalização da negatividade conduziria à sua superação. No entanto, como importará salientar, não se trata de uma espécie de *Aufhebung*, como se a «negação da negação» correspondesse a uma nova afirmação noutra plano

⁵¹⁸ «Endspiel», p. 290: «O ser humano, cuja nome genérico universal dificilmente se integra na paisagem linguística de Beckett, é para este simplesmente aquilo em que se tornou.» («Der Mensch, dessen allgemeiner Gattungsname schlecht in Becketts Sprachlandschaft paßt, ist ihm einzig das, was er wurde.»)

⁵¹⁹ «Endspiel», p. 294: «Nichtidentität ist beides, der geschichtliche Zerfall der Einheit des Subjekts und das Hervortreten dessen, was nicht selbst Subjekt ist.»

– à aparência (resgatada) de uma reconciliação das contradições do real negativo que aparece.

A ideia de um movimento de inversão, que permite aqui um leve, mas decisivo, contraste com Kafka – ou, para ser preciso, com a conferência de Adorno sobre Kafka –, surge em diversos pontos do ensaio sobre *Fin de partie*. A páginas tantas, Adorno estabelece o seguinte paralelo.

Com a subjectividade, de que *Fin de partie* é o epílogo, retira-se à peça o herói; da liberdade, ela conhece apenas o reflexo impotente e risível de decisões irrelevantes. Também nisso, a peça de Beckett é herdeira dos romances de Kafka; o primeiro está para o segundo, como os compositores serialistas para Schönberg: Beckett reflecte Kafka, em si, mais uma vez, e revolve-o através da totalidade do seu princípio.⁵²⁰

A ideia é, uma vez mais, a de que a inversão – o revolver (*umkrempeln*) de algo, de um movimento, de uma tendência – pode ocorrer, ou tende mesmo a dar-se, quando se aplica totalmente o seu «princípio». Na obra de Beckett, sugere Adorno, é no termo do processo de desagregação do(s) sentido(s) e da linguagem que a potência desta última se revela e outros modos de articulá-la se tornam operativos. É no acerrar-se expressivo da mesquinhez, da sordidez, da fealdade, que o contrário destas, irredutível, desponta. No meio do negativo, a obra de Beckett não seria alheia, por negação determinada, à intensidade do que indeterminadamente se afirma mas permanece indecifrável.

Que o texto se *negue* à compreensão – resista à interpretação – previne, concretamente, a hipóstase da *negatividade* do real que aparece. Esta hipóstase consistiria numa ontologização do absurdo: do nada que é tudo e do tudo que é nada – o círculo redundante e autofágico do niilismo. Mas atravessa Beckett, insiste Adorno, o ímpeto que inverte esta tendência: por mais inevitável historicamente que pareça o absurdo, o modo como ele se dá previne a sua ontologização.

⁵²⁰ «Endspiel», p. 303: «Mit der Subjektivität, deren Nachspiel das Endspiel ist, wird ihm der Held entzogen; von Freiheit kennt es nur noch den ohnmächtigen und lächerlichen Reflex nichtiger Entschlüsse. Auch darin beerbt Becketts Stück die Romane Kafkas, zu dem er ähnlich steht wie die seriellen Komponisten zu Schönberg: er reflektiert ihn nochmals in sich und krempelt ihn um durch Totalität seines Prinzips.»

A inevitabilidade histórica deste absurdo pode parecer de carácter ontológico: tal é o contexto de ofuscação [*Verblendungszusammenhang*] da própria história. O drama de Beckett trespassa-o. A contradição imanente do absurdo, do sem-sentido [*Unsinn*], em que termina a razão, abre enfaticamente a possibilidade de um verdadeiro [*Wahren*], que já não pode sequer ser pensado. Beckett enterra a pretensão absoluta do que simplesmente é como é. A ontologia negativa é a negação da ontologia: só a história produziu o que a violência mítica do intemporal [*Zeitlosen*] usurpou.⁵²¹

A ontologia negativa é a negação da ontologia. É ao pensar passagens enigmáticas como a que se segue – que só deixaria de o ser para um leitor que estivesse, de antemão, persuadido da naturalidade da atmosfera soturna que impregna as obras de Beckett –, que se aflora a inversão do negativo:

Hamm. – Clov!

Clov (*absorbé*). – Mmm.

Hamm. – Tu sais une chose?

Clov (*de même*). – Mmm.

Hamm. – Je n'ai jamais été là.⁵²²

(Hamm. – Clov!

Clov (*concentrado*). – Mmm.

Hamm. – Sabes uma coisa?

Clov (*no mesmo tom*). – Mmm.

Hamm. – Nunca estive aí.)

Comenta Adorno: «Nunca, até hoje, se pisou a terra: o sujeito ainda não o é. A negação determinada torna-se dramática [*dramaturgisch*] através de uma inversão consequente.»⁵²³ A «acção» não termina com o «epílogo da subjectividade». Diz

⁵²¹ «Endspiel», p. 319: «Die geschichtliche Unausweichlichkeit dieser Absurdität läßt sie ontologisch erscheinen: das ist der Verblendungszusammenhang der Geschichte selbst. Becketts Drama durchschlägt ihn. Der immanente Widerspruch des Absurden, der Unsinn, in dem Vernunft terminiert, öffnet emphatisch die Möglichkeit eines Wahren, das nicht einmal mehr gedacht werden kann. Er untergräbt den absoluten Anspruch dessen, was nun einmal so ist. Die negative Ontologie ist die Negation von Ontologie: Geschichte allein hat gezeitigt, was die mythische Gewalt des Zeitlosen sich aneignete.»

⁵²² Samuel BECKETT, *op. cit.*, p. 97.

⁵²³ «Endspiel», pp. 319s: «Die Erde ward noch nie betreten; das Subjekt ist noch keines. Bestimmte Negation wird dramaturgisch durch consequente Verkehrung.»

Hamm que «[o] fim está no começo e, no entanto, continuamos»⁵²⁴. Saberíamos dizer porquê? Há o que ainda não começou – mesmo que não se saiba o quê...? Dar-se conta da onnipresença enigmática deste «no entanto» (*cependant*), requer a atenção micrológica do leitor, justapondo, num outro caso, dois fragmentos: «[j]á não há natureza»⁵²⁵, *no entanto*, «[h]á uma gota de água na minha cabeça»⁵²⁶. É a natureza, que é um coração: há, *no mínimo*, o seu batimento: «Hamm. – [...] Natureza! (*Um tempo*) Há uma gota de água na minha cabeça. (*Um tempo*.) Um coração, um coração na minha cabeça.»⁵²⁷

Tudo isto, subliminarmente, faz com que, por mais que se esteja consciente da matriz negativa da estética adorniana, se imponha ressaltar que, no seu quadro – no que toca a Beckett ou a qualquer outro artista/obra –, nunca a culpabilidade universal é o que prevalece, nunca o desespero se transforma em *a priori*, nunca o «negativo» é uma palavra absoluta – nenhuma o é, nem definitiva. A culpabilidade pode ensombrar – permita-se-me recorrer a uma expressão miniatural – a captura identitária, pelo sujeito, do mundo e do que nele/dele se pode esperar; mas há sempre – resta sempre – um «não-idêntico» que não se deixa capturar. Ir na senda deste «não-idêntico», tentar decifrar a sua linguagem secreta e deixar-se seduzir por ela serão, também, momentos do que está em causa no confronto com o «carácter enigmático» de uma obra de arte.

*

Por fim, deixemos quatro notas/comentários a respeito da leitura adorniana de *Fin de partie* de Beckett. Eles não serão, necessariamente, o que de mais importante há a dizer acerca do ensaio que Adorno dedica à peça, mas são relevantes para a inteligibilidade da nossa proposta teórica, sobretudo o terceiro e o quarto comentários, mais longos, que desdobram os motivos pelos quais Beckett, e a leitura convocada por *Fin de partie*, constituem o mote deste Cap. IV.

⁵²⁴ Samuel BECKETT, *op. cit.*, p. 91: «Hamm. – [...] La fin est dans le commencement et cependant on continue.»

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 25: «Clov. – Il n'y a plus de nature.»

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 33: «Hamm. – [...] Il y a une goutte d'eau dans ma tête.»

⁵²⁷ *Ibid.*: «Hamm. – [...] Nature! (*Un temps*.) Il y a une goutte d'eau dans ma tête. (*Un temps*.) Un coeur, un coeur dans ma tête.»

(1)

Beckett radicalizaria – parece sugerir Adorno –, a negatividade da escrita de Kafka. Isto não diz respeito, primeiramente, aos temas, às situações, à atmosfera, mas verifica-se, sobretudo, no plano da linguagem, que se rarefaz e que encena o seu próprio fracasso.

(2)

Este abeirar-se de nada, este acercar-se de um estado de desagregação da linguagem, esta focagem micrológica do que continua a mover-se, não obstante o fim estar no começo, este «no entanto», em suma, é o signo de uma inversão. A negatividade não tem a última palavra. Mas isto pode ser entendido de modos distintos, o que conduz ao terceiro comentário.

(3)

A peculiaridade do modo como Adorno entende o potencial de inversão da negatividade – algo como uma negação da negatividade estética da arte – em Beckett, passa, indelevelmente, neste ensaio, pela ênfase no «carácter enigmático» de *Fin de partie*, pelo confronto com a sua resistência a ser compreendida, pela intuição decisiva de que a palavra interpretadora não lhe é adequada. Daí que Adorno afirme, logo no início:

Portanto, a palavra interpretadora fica inevitavelmente aquém de Beckett, ao passo que o seu teatro, precisamente por se restringir a uma facticidade estilhaçada, palpita para lá desta, remetendo, pela sua essência enigmática, para a interpretação. Quase que se poderia elevar a critério de uma filosofia por cumprir a questão de saber se ela se mostra à altura daquela essência enigmática.⁵²⁸

⁵²⁸ «Endspiel», p. 284: «Das deutende Wort bleibt deshalb unvermeidlich hinter Beckett zurück, während doch seine Dramatik gerade vermöge ihrer Beschränkung auf abgesprengte Faktizität über

A menção à «essência enigmática» (*Rätselwesen*) que move o esforço compreensivo, e a sugestão de que estar à altura do desafio apresentado por essa «essência enigmática» constitui um critério de exigência para a filosofia, encorajam-nos a ir mais longe.

Realmente, na ideia de que a negação não tem a última palavra, de que, por muito relevante que seja a ênfase na matriz negativa da estética, também os traços de afirmação na arte são indeléveis, repete-se, parcialmente, o movimento em que incidimos na Primeira Parte da tese e que, como vimos, conduziu da primeira à segunda figuras do «teor de verdade». O «teor de verdade», em que se concretizaria em obras de arte singulares o potencial crítico da arte, não teria apenas que ver com um «protesto», com uma «denúncia», com a negação estética da negatividade do real, mas também com uma «promessa utópica», com uma «antecipação», com a afirmação, igualmente estética – aparente – de uma reconciliação das contradições que pesam sobre o real. Perfilaram-se, assim, duas figuras do «teor de verdade». Entre ambas, em ambas, na dialética por ambas formada, vigorava um movimento. A primeira figura – como aparição estética da negatividade do real – como que exigia, para não se confundir com uma hipóstase dessa negatividade, a segunda figura: sob o signo da aparência, a arte, a experiência proporcionada pela experiência de obras de arte singulares, representava uma *promesse du bonheur*. Tal era o seu «teor de verdade», enquanto «aparência do não-aparente».

Esta segunda figura, contudo – foi o que verificámos no final do Cap. III – revelou-se insuficiente. Esta insuficiência da segunda figura corresponde, no fundo, à insuficiência de uma concepção da verdade estética presa ao conceito de aparência. É aos impasses gerados pela dialética entre «verdade» e «aparência» que pretendemos escapar, nesta Segunda Parte, enveredando pela exploração teórica da afinidade entre «verdade» e «enigma».

Esta afinidade – entre a resistência à compreensão da arte e a sua *verdade* – representa, portanto, uma nova configuração da «negação da negação» subjacente ao movimento imanente à *verdade* estética, ou seja, como há pouco sugerimos, uma nova configuração do modo como, na estética adorniana, se supera o momento negativo: já

diese hinauszuickt, durch ihr Rätselwesen auf Interpretation verweist. Fast könnte man es zum Kriterium einer fälligen Philosophie machen, ob sie dem gewachsen sich zeigt.»

não a transfiguração do real por meio da aparência, a suspensão da sua negatividade por mor de uma promessa de reconciliação, um véu lançado sobre as suas contradições em nome de um porvir que delas se livrasse – como na Primeira Parte –, mas o abandono à experiência inerente ao confronto com o «carácter enigmático» da arte, na medida em que esta se revela problemática, ao ponto de abalar as próprias condições de inteligibilidade que, antes de o serem de uma obra, são-no do próprio real que a atravessa.

Com a figura do enigma, torna-se claro, a respeito do «teor de verdade», que falar de «negação da negatividade» não aponta, necessariamente, para a ideia de «reconciliação». Onde a segunda figura do «teor de verdade» suspendia a negatividade da primeira, a terceira – ligada ao enigma – representa um desvio. A verdade, considerando esta terceira figura do «teor de verdade» – ligada ao «carácter enigmático» – dá-se, sensivelmente, nos processos desencadeados, na experiência estética, pelos elementos enigmáticos em que aquela experiência tropeça, lançando quem envereda por esses processos, numa crise de compreensão.

(4)

Resta um último comentário sobre a circunstância de, nesta dissertação, Beckett relevar de uma figura do «teor de verdade» diferente da de Kafka e, genericamente, sobre a pertinência teórica da circunscrição de três figuras do «teor de verdade».

Aflorámos, numa nota de rodapé do início desta secção, a questão sobre o que distinguiria a obra de Kafka da de Beckett, à luz do que sobre elas diz Adorno, ao ponto de tornar teoricamente legítimo tomar a exploração adorniana da obra de Kafka – nas «Aufzeichnungen zu Kafka» – como paradigmática da primeira figura do «teor de verdade», enquanto o ensaio sobre *Fin de partie* de Beckett daria o tom à circunscrição de uma terceira figura do «teor de verdade», associada ao enigma. A pergunta, na verdade, está mal formulada, pois o que torna pertinente que Beckett surja, neste Cap. IV, como paradigmático da terceira figura do «teor de verdade», quando Kafka o foi da primeira figura, não é tanto uma diferença determinante entre as obras de ambos – cuja afinidade, salvaguardada a diferença irreduzível entre dois

universos artísticos, é determinante para Adorno, sendo nítida nos ensaios críticos que lhes dedicou –, mas o tipo de gesto interpretativo que, por nosso turno, destacamos num e noutro ensaio.

Com efeito, se, por um lado, no périplo de Kafka, muito girou em torno do que seria a «mimesis da reificação» que, distinta de uma simples representação de um mundo reificado, constituiria o aparecimento estético da negatividade do real que, pela sua força, protesta contra essa mesma negatividade, critica-a, nega-a – mormente num plano fisiológico em que, literalmente, o desespero se transforma em náusea; por outro lado, na esteira do ensaio sobre *Fin de partie*, acentuamos, neste mote do Cap. IV, a ideia de que o texto de Beckett, mesmo se expressa pela linguagem a negatividade do real, tende a esquivar-se ao negativo, justamente nos momentos em que o mergulho nele parece mais irreparável – os mesmos momentos em que, num desvio, se segue a pista enigmática do que não se deixa compreender e resiste na sua opacidade.

Em última instância, portanto, teria sido possível um outro périplo de Kafka, um que, perdendo-se nos seus meandros, não chegasse, rodeando o seu objecto – ainda que com incursões intermitentes no emaranhado enigmático do seu interior –, ao ponto de que partira. Cabe ao presente capítulo – ou, até, à Segunda Parte no seu todo – sublinhar a precariedade, sempre no limiar da errância, dos périplos da primeira. Esta possibilidade, que lhes é imanente, constitui, em princípio, a sua fertilidade, independentemente da visão sinóptica que propusemos na secção C, «Figuras», do Cap. II.

Não obstante, a compleição circum-navegante daqueles périplos – em torno de Kafka e de Hölderlin, respectivamente – não está presente nos motes da Segunda Parte – a partir de Beckett, num caso (Cap. IV), e de Mahler, no outro (Cap. V). Por uma razão simples: a completude, ainda que repleta de falhas, que aqueles périplos exibiam e que constituiu a base crítica da circunscrição teórica das duas primeiras figuras do «teor de verdade» é incompatível com o aprofundamento da relação entre verdade e enigma que anima esta Segunda Parte. O enigma virá desfazer a auto-suficiência dialéctica das duas figuras do «teor de verdade» – a sua oscilação, sob o signo da aparência resgatada, entre «protesto» e «utopia», entre «denúncia» e «antecipação», entre «negação» e «afirmação». Porém, não se prescinde de pensar a tensão de que vivia essa dialéctica. Mas esta tensão – que é também o movimento do

«teor de verdade» – torna-se, também ela, enigmática: no lugar de «protesto» e «utopia», perfilam-se «afastamento» e «aproximação», «repulsa» e «atração», «contração» e «expansão», «compressão/acumulação», «irrupção».

Dito isto, sublinhemos explicitamente o que em termos teóricos é decisivo para inteligibilidade formal da tese: a associação dos périplos da Primeira Parte – em torno de Kafka e de Hölderlin – e dos motes da Segunda Parte – a partir de Beckett e de Mahler – a diferentes figuras do «teor de verdade» – «protesto», «utopia» e «enigma» – e, em geral, a própria circunscrição de três figuras do «teor de verdade», constituem, a um só tempo, uma estratégia explicativa e um dispositivo conceptual, cuja legitimidade teórica decorre do que tornam possível compreender acerca do que, nas suas diferentes vertentes, Adorno valoriza como estando em jogo no «teor de verdade» desta ou daquela obra de arte. O «teor de verdade» não é, enquanto conceito, um «género», de que as diferentes figuras fossem as «espécies». O «teor de verdade», enquanto conceito, corresponde, numa constelação de obras singulares, à ideia de arte – à sua «universalidade concreta»... Há que desviar-se da encruzilhada formada pelas duas primeiras figuras do «teor de verdade». Este desvio proclama, em matéria de estética, a afinidade electiva entre «verdade» e «enigma», sem, no entanto, abandonar a «aparência». Disto decorre que, doravante, mais do que de figuras, fará sentido falar de vertentes do «teor de verdade».

TEORIA ENIGMÁTICA (I)

Compreender a incompreensibilidade

Numa frase da «Introdução primeira» da *Teoria Estética*, que retoma uma outra do ensaio sobre *Fin de partie*⁵²⁹, ou vice-versa – averiguar a precedência de uma frase em relação à outra seria, neste caso, irrelevante –, Adorno afirma que «[a] tarefa de uma filosofia da arte não é tanto a de suprimir pela compreensão o momento do incompreensível, como o tentou quase forçosamente a especulação, mas a de compreender a própria incompreensibilidade»⁵³⁰.

A tentativa de «compreender [*verstehen*] a incompreensibilidade [*Unverständlichkeit*]» – uma compreensão que não se limitaria a ultrapassar ou suprimir o momento do incompreensível –, atravessa tanto aquele ensaio, como pontua a obra mais transversal, em matéria de filosofia da arte, escrita por Adorno, a sua *Teoria Estética*. Importa, portanto, sublinhar que a figura paradoxal de uma «compreensão da incompreensibilidade» não se restringe ao ensaio sobre *Fin de partie*, mas revela-se criticamente relevante no que toca a outras obras de arte.

A razão por que partimos desta passagem é, no entanto, outra: equacionar a tarefa de «compreender a incompreensibilidade» permite-nos, com efeito, introduzir um conjunto de questões relativas ao conceito de «carácter enigmático» (*Rätselscharakter*), constituindo, assim, um bom ponto de partida para o

⁵²⁹ A passagem de «Versuch, das Endspiel zu verstehen» a que nos referimos (já citada no «mote» deste Cap. IV) é a seguinte: «Compreender a peça [*Fin de partie*] não pode significar outra coisa senão compreender a sua incompreensibilidade [...]» («Endspiel», p. 283: «[...] Es [*Fin de partie*] verstehen kann nichts anderes heißen, als seine Unverständlichkeit verstehen [...]»)

⁵³⁰ *ÄT*, p. 516: «Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast die Spekulation versucht hat, wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen.»

desdobramento teórico da nossa hipótese central, a saber, a de que, na estética de Adorno – com consequências férteis no âmbito da reflexão filosófica contemporânea sobre arte, independentemente, em última instância, dos avatares da recepção da estética de Adorno –, a exploração do «carácter enigmático» de obras de arte é imprescindível para a captação crítica do seu «teor de verdade», sendo esta coincidência entre *exploração* do «carácter enigmático» e *captação* do «teor de verdade», a nosso ver, o ponto arquimédico de uma estética empenhada em pensar, na sua singularidade, o potencial crítico de obras de arte, sem submeter a investigação estética a um paradigma filosófico, político, científico, ou outro.

Como veremos de um modo teoricamente detido ao longo deste capítulo, seria por força do «carácter enigmático» de uma obra de arte que o seu «teor de verdade» se desdobra, que o seu potencial crítico se actualiza, que a sua negatividade se torna fértil ao ponto de negação e afirmação se tornarem indiscerníveis. Negação, afirmação, polémica e enigma pertencem à mesma constelação.

Não é claro, antes de mais, o teor da tarefa. «Compreender a incompreensibilidade» pode, num primeiro momento, significar apenas isto: explicar por que razão – em virtude de quê e sob que condições – obras de arte são ou se tornam incompreensíveis, assumindo, hoje – independentemente de quando foram criadas – uma aparência enigmática. Diríamos que esta é, ainda, uma aceção fraca da injunção subjacente à tarefa de «compreender a incompreensibilidade». Todavia, dediquemos-lhe alguma atenção, aproveitando para lançar uma visão sinóptica sobre a disseminação do conceito de «carácter enigmático» nos textos estéticos de Adorno.

Enigma, entre aparência e história

Não será despiciendo referir, uma vez mais – fizemo-lo já, como se impunha, a propósito dos conceitos de «verdade», de «aparência», de «mediação», entre outros –, que também a noção de «enigma» escapa, na obra de Adorno, a uma definição unitária. Ela surge declinada de modos diversos: a par de «enigma» (*Rätsel*), são empregues o substantivo «carácter enigmático» (*Rätselscharakter*), o adjectivo «enigmático» (*rätselhaft*), além de, mais raramente, «essência enigmática»

(*Rätselwesen*), «cânon enigmático» (*Rätselkanon*), «imagem enigmática» (*Rätselbild*) ou, por via greco-latina, simplesmente, o «enigmático» (*Enigmatische*).

Numa acepção geral, preliminar, o enigma seria consubstancial à arte e todas as obras de arte seriam, até certo ponto, enigmas.

Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte. Que as obras de arte digam algo e o ocultem ao mesmo tempo posiciona o carácter enigmático sob o aspecto da linguagem. Ele macaqueia como um palhaço [*clownshaft*]; quando se está nas obras de arte, quando se participa na sua realização, [esse carácter enigmático] torna-se invisível; se delas se sai, se se rescinde o contrato com o seu contexto imanente, ele retorna como um fantasma [*spirit*].⁵³¹

Foi tendo em vista esta acepção geral que, no final da secção C do Cap. II («Figuras»), associámos o «enigmático» em obras de arte ao seu «carácter de aparência». A ideia – explícita na passagem que acabamos de citar – de que o enigmático diz respeito ao que, em obras de arte, se assemelha a uma linguagem que encobre o seu sentido aponta para a relação entre «aparência» e «enigma», ou melhor, sela a afinidade entre as acepções mais gerais dos dois conceitos⁵³².

Contudo, nesta acepção geral, o «carácter enigmático» da arte – que se torna claramente reconhecível nas pessoas menos familiarizadas ou avessas ao universo artístico – desaparece à medida que a intimidade com a arte cresce. Adorno dá o exemplo da música. Se, por um lado, a experiência de audição de quem não tem, por assim dizer, «ouvido para a música» é ilustrativa, em termos ainda bastante preliminares, do que constitui o confronto com o «enigmático» na arte, por outro lado, o «carácter enigmático» da arte estaria muito para além do que não chega a ser ouvido com clareza por esse ouvinte hipotético; este último, afinal, só de modo elementar se

⁵³¹ *ÄT*, pp. 182s: «Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache. Er öffnet clownshaft; ist man in den Kunstwerken, vollzieht man sie mit, so macht er sich unsichtbar; tritt man heraus, bricht man den Vertrag mit ihrem Immanenzzusammenhang, so kehrt er wieder wie ein spirit.»

⁵³² É esta afinidade que, de resto, permite a Rüdiger Bübner, a propósito de Adorno e da crítica que dirige à sua estética, associar o conceito de «aparência» à existência de «algo na arte que quer e pode ser compreendido, diante do qual, porém, nenhuma compreensão acaba por ser bem sucedida». (Rüdiger BÜBNER, «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik», *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 41: «In Kunst [scheint] etwas [zu sein], das verstanden werden will und kann, hingegen keinem Zugriff letztlich standhält.»)

dá conta do carácter enigmático da música⁵³³. Abstraindo, entretanto, deste exemplo, saliente-se que, para Adorno, esta experiência não deve ser entendida como específica da música.

Mas a essência enigmática não diz respeito de modo nenhum apenas à música, cuja aconceptualidade torna [uma tal essência enigmática] quase demasiado evidente. Um quadro ou um poema contemplam todo aquele que, por assim dizer, não copia a obra segundo a sua disciplina com os mesmos olhos vazios com que a música visa alguém indiferente às artes [*Amusischen*]; e é justamente o olhar vazio e interrogador que deve ser recolhido pela experiência e pela interpretação das obras, se esta última não quer resvalar; não se dar conta do abismo oferece uma má protecção; os meios, sejam eles quais forem, pelos quais a consciência pretende prevenir-se de errar, são um potencial do seu destino.⁵³⁴

Antes de questionar o que possa estar em causa em dar-se conta do abismo que se abre na experiência de uma obra de arte, pode visar-se interrogativamente – pois são problemas distintos – as razões pelas quais se abre um tal abismo. O que torna uma obra de arte enigmática? Porque teve ela (ou tem ela) um dia (ou sempre) de olhar, com os seus olhos vazios, quem a observa? Este modo de proceder pode parecer precipitado ou em vão, pois não é claro, à partida, que se possa *compreender* a emergência de algo, quando esse algo – o carácter enigmático – permanece em si mesmo *incompreendido* e, porventura, *incompreensível*. Esta suspeita reveste-se de pertinência, como veremos. Contudo, dado que nos move, por agora, a tentativa de circunscrever as diversas acepções de «carácter enigmático» que pontuam a obra de Adorno, justifica-se que não nos detenhamos, para já, neste problema.

Pergunte-se de novo, sem pejo: por que razão – em virtude de quê e sob que condições – obras de arte são ou se tornam incompreensíveis? Se a acepção mais geral, a que há pouco nos referimos e que associámos ao «carácter de aparência»,

⁵³³ *ÄT*, p. 183: «Aquele que, como se costuma dizer, não tem “ouvido para a música”, que não entende a “linguagem da música”, só se apercebendo de confusão e espantando-se com o que poderão significar esses ruídos, só de modo elementar compreende o carácter enigmático [...]» («Ihres Rätselcharakters mag elementar der sogenannte Unmusikalische sich versichern, der die “Sprache der Musik” nicht versteht, nur Galimathias wahrnimmt und sich wundert, was diese Geräusche sollen [...]»)

⁵³⁴ *ÄT*, p. 183: «Das Rätselwesen erstreckt sich aber keineswegs nur auf die Musik, deren Unbegreiflichkeit es fast allzu sinnfällig macht. Einen jeden, der nicht das Werk unter dessen Disziplin gleichsam nachzeichnet, blickt ein Bild oder ein Gedicht mit denselben leeren Augen an wie die Musik den Amusischen, und eben der leere und fragende Blick ist von der Erfahrung und Deutung der Werke aufzunehmen, wenn sie nicht abgleiten will; den Abgrund nicht gewahren bietet schlechten Schutz; wodurch auch immer das Bewußtsein davor sich behüten will, in die Irre zu gehen, ist ein Potential seines Verhängnisses.»

tende a responder recorrendo ao verbo «ser», a segunda privilegiará o «tornar-se». Uma passagem de «Nachtmusik» – um ensaio incluído na colectânea *Moments musicaux* –, pode ser-nos útil.

[H]oje, a objectividade da obra afigura-se-nos necessariamente reduzida a um princípio estilístico; princípio abstracto, na medida em que a ligação dos conteúdos reconhecidos e passados já não existe no material musical que subsistiu; os prelúdios e fugas permaneceram sós consigo próprios, e não os podemos reproduzir de outro modo, senão na medida em que copiamos o contorno enigmático e emudecido da sua forma. [...] O presente das obras recusa-se aos homens.⁵³⁵

De algum modo, o presente das obras de arte – no que toca, antes de mais, à sua linguagem, ao material, ao «como» – recusa-se a quem delas se aproxima, quando, para este, aquele presente deveio passado. Nesta passagem, o problema joga-se ao nível da interpretação (musical)⁵³⁶. Contudo, para lá desta, haveria que reconhecer que o *continuum*, a que tantas vezes temos feito referência, entre produção, obra, interpretação e recepção não pode não ser afectado pelo facto de o hiato temporal entre, por um lado, produção e obra (partitura), e, por outro, interpretação e recepção (escuta) crescer irremediavelmente à medida que o tempo passa. Nesta ordem preliminar de ideias, o hiato temporal crescente constituiria a

⁵³⁵ GS 17, p. 53: «[...] heute erscheint die Objektivität des Werkes notwendig uns zum Stilprinzip reduziert; abstrakt, weil die Bindung der erkannten und vergangenen Gehalte ans übrig gebliebene Musikmaterial nicht mehr besteht; die Präludien und Fugen sind mit sich allein geblieben, und wir können sie nicht anders reproduzieren, als indem wir die rätselhaft verstummte Kontur ihrer Form nachzeichnen. [...] Die Gegenwart der Werke verweigert sich den Menschen.»

⁵³⁶ O exemplo da música é, aqui, uma vez mais, pertinente, na medida em que o problema da interpretação musical – note-se que, na música, o confronto com a partitura constitui, geralmente, a primeira etapa da aproximação a uma obra de arte do passado que, não poucas vezes, só tendo sido escrita, pôde sobreviver e ser conhecida postumamente – é paradigmático de uma situação concreta em que se tornam palpáveis os impasses gerados pela incompreensão de obras de arte cujo presente se acha distante e, por isso mesmo, se recusa aos homens e às mulheres de hoje. A dificuldade com que se depara o intérprete afigura-se, portanto, incontornável. Assim, para Adorno – considerando nomeadamente os contributos postumamente publicados de *Zur einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (NS I, 2) – uma interpretação fará justiça à historicidade de uma obra musical – a qual, como temos realçado, é imanente à sua constituição objectiva – recusando quer a fidelidade absoluta, tendencialmente positivista, à partitura (objectivismo), quer a indiferença a esta, que visa uma interpretação simplesmente mais «musical» (subjectivismo), mergulhando, em contrapartida, na dialéctica entre sujeito e objecto imanente à própria obra, reanimando, ao percorrer o «contorno enigmático» que redesenha, o seu «espírito sedimentado». Cf., a este respeito, Mário VIEIRA DE CARVALHO, «A partitura como “Espírito sedimentado”: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno», in Rodrigo DUARTE, Virgínia FIGUEIREDO, Imaculada KANGUSSU (eds.), *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*, Porto Alegre, Escritos, 2005, pp. 203-224.

condição do abismo de incompreensão subjacente à experiência do «carácter enigmático».

Ou seja, uma resposta inicial – e, como veremos, insuficiente – à pergunta pelas condições do «carácter enigmático» pode desdobrar-se do seguinte modo: a obra de arte do passado, de ontem, de há mil anos, revelar-se-ia incompreensível, na medida em que as condições históricas da sua compreensão se desvaneceram. Ou seja, caberia pôr a tónica na ideia de que uma obra de arte *devém* incompreensível, mais do que *é* incompreensível. Inversamente, quanto mais próxima temporalmente, mais compreensível será a obra de arte, mesmo aquela que alguns condenarão como hermética e esotérica. Independentemente do que digam os detractores da arte contemporânea – e, no passo que se segue, é em polémica contra estes que Adorno escreve –, «[o] momento histórico é constitutivo das obras de arte» e, assim sendo, «as obras de arte deixam-se experienciar tão mais verdadeiramente [*wahrhafter*], quanto a sua substância histórica for a do que é experimentado»⁵³⁷.

«Compreender a incompreensibilidade» significaria, nesta linha de raciocínio, compreender que é em virtude da história – e das mutações socioculturais e, especificamente, artísticas que acompanham o seu curso –, ou seja, por força da passagem do tempo, que as obras de arte *se tornam* enigmáticas.

O carácter enigmático das obras de arte permanece emaranhado com a história. Por ela se tornaram outrora enigmas, por ela devêm-no sempre de novo e, em contrapartida, só esta, que fez com que se impussem, mantém longe delas a penosa pergunta pela sua *raison d'être*.⁵³⁸

Temos assim que, numa segunda acepção, o «carácter enigmático» de obras de arte *depende* da história. Uma tal visão pode ser – e é, se for adoptada de modo simplista – bastante limitada. Seria o «carácter enigmático» uma característica que só pode inerir às obras do passado? Que significa, antes de mais, «obras do passado»? Que critério historiográfico seria aqui empregue? Referir-nos-íamos a obras da

⁵³⁷ *ÄT*, p. 272: «Das geschichtliche Moment ist den Kunstwerken konstitutiv [...]. Kunstwerke lassen desto wahrhafter sich erfahren, je mehr ihre geschichtliche Substanz die des Erfahrenden ist.»

⁵³⁸ *ÄT*, p. 182: «Der Rätselcharakter der Kunstwerke bleibt verwachsen mit Geschichte. Durch sie wurden sie einst zu Rätseln, durch sie werden sie es stets wieder, und umgekehrt hält diese allein, die ihnen Autorität verschaffte, die peinliche Frage nach ihrer *raison d'être* von ihnen fern.»

antiguidade clássica e anterior? E às medievais? E as modernas (a partir da Renascença)? E as contemporâneas?

Enfim, abandonemos a retórica da «redução ao absurdo» pelo questionamento consecutivo e clarifiquemos o óbvio: para Adorno – que reiteradamente rejeitou o historicismo –, e para nós, para o leitor, para quem se confronta com obras de arte, o enigma tem que ver com o presente da arte; com o presente tanto de obras de arte do presente, como de obras de arte do passado – seja lá o que isso for – mas, por certo, com o presente, ou seja, com a experiência que obras de arte, hoje, convocam e em cujo seio escapam a ser compreendidas. Não há outro modo, com efeito, de exorcizar o perigo do historicismo...⁵³⁹

Ou seja, que para o «carácter enigmático» de obras de arte cronologicamente distantes possa contribuir o devir histórico deve ser, em geral, ressalvado – e pensado caso a caso –, sem que verificar isto nos obrigue a reduzir a (in)compreensibilidade da arte à história. Voltaremos, mais à frente – após novos elementos terem sido aduzidos à circunscrição teórica do conceito de «carácter enigmático» –, à relação entre enigma e história. Para já, retenhamos que é, portanto, entre «ser» e «devir» enigmático que se joga a ambiguidade desta noção na estética adorniana.

Nem essencialismo, nem historicismo

A entrada sobre o conceito de «enigma», escrita por Rainer Rochlitz, para a *Encyclopédie philosophique universelle*, vai ao encontro desta ambivalência, sem,

⁵³⁹ Assim sendo, o acento, patente em alguns trechos da obra de Adorno, na incompreensibilidade de obras de arte do passado exige contextualização. Com efeito, este acento decorre, em última instância, da resistência de Adorno à perspectiva hermenêutica representada, na Alemanha, por Gadamer, cuja principal obra, *Wahrheit und Methode (Verdade e Método)*, veio a ser publicada em 1960. O debate acerca da relação entre as perspectivas teóricas de Gadamer e de Adorno ocupar-nos-á, ainda neste capítulo, de modo detido. Para já, adiantemos apenas que, no quadro do enquadramento hermenêutico dos problemas estéticos preconizado por Gadamer, é decisivo o paralelo entre a estranheza dos signos estéticos em geral e a estranheza dos signos – estéticos ou não – de épocas passadas (documentos, ruínas...). Na óptica de Gadamer, trata-se de, no seio de uma experiência compreensiva de carácter estético e/ou histórico, suprir a distância correlativa àqueles dois tipos de estranheza. Neste contexto, afirmar a irredutibilidade à compreensão de elementos enigmáticos na arte – a tese de Adorno – implicava admitir que o «carácter enigmático» de obras de arte se vê «agravado» no caso de obras provenientes de épocas volvidas. Isto não implica – repetimos – incorrer num qualquer historicismo, mas somente defender que, na *contemporaneidade* que inere a toda e qualquer obra de arte, a partir do momento em que se torna objecto de uma experiência viva, essa obra de arte e a experiência que a prolonga transformam-se no lugar de uma eventual estranheza, de que a distância histórica poderá ser uma, entre outras, componentes.

contudo, desdobrá-la em toda a sua complexidade (o que se entende, naturalmente, dadas as limitações de um texto com o perfil de um artigo relativamente curto, tendo por destino uma enciclopédia). Com efeito, logo após uma breve contextualização histórica e literária da noção, é à estética de Adorno que Rochlitz faz alusão:

Na estética de Th. W. Adorno, a obra de arte tem, enquanto tal, um carácter enigmático, na medida em que a sua linguagem – nomeadamente na música, mas também na modernidade hermética das outras artes – não é discursiva, mas mimética e constitui o objecto de uma decifração que nunca será definitiva. Adorno fala de um “fracasso pré-estabelecido” do intérprete, na medida em que o enigma permanece intacto, sendo sempre possível uma outra interpretação.⁵⁴⁰

A ambiguidade entre «ser» e «devir» enigmático vê-se aqui cristalizada no contraste entre a obra de arte caracterizada *enquanto tal* pelo seu carácter enigmático, e a *modernidade hermética* de outras artes, além da música. Seria simplista procurar dissolver esta ambiguidade afirmando que a música é, na sua essência, enigmática e que as restantes arte o são, apenas, *grosso modo*, a partir da transição para o séc. XX, com a emergência das vanguardas. Não só é ilegítimo atribuir este ponto de vista a Adorno, como me parece incorrecto extrair esta relação das palavras de Rochlitz. O que estas transparecem, em todo o caso – e por isso se justifica que nos detenhamos nelas – é a ambivalência entre duas abordagens de carácter, alternativamente, essencialista e historicista do conceito de enigma. Assim, convém esclarecer, na esteira do que se disse, que não se trata, nesta tese – e, antes de mais, na estética de Adorno –, nem de uma, nem de outra.

Por um lado, não se pode dizer que a obra de arte é, foi, será *essencialmente* – «en tant que telle», escreve Rochlitz –, enigmática. O enigma não é um *universal* da(s) arte(s), assim como o «carácter enigmático» não é uma característica *necessária* de obras de arte. Disto decorre também que o processo de pensar o enigma ou, até, de decifrá-lo não pode ser equiparado a uma espécie «desvelamento» de carácter

⁵⁴⁰ Rainer ROCHLITZ, «Énigme», *Encyclopédie philosophique universelle, II – Les notions philosophiques, Dictionnaire*, Sylvain AUROUX (dir.), Tome 1, Paris, PUF, 1990, p. 789: «Dans l'esthétique de Th. W. Adorno, l'oeuvre d'art en tant que telle a un caractère énigmatique, dans la mesure où son langage – notamment dans la musique mais aussi dans la modernité hermétique des autres arts – n'est pas discursif mais mimétique et fait l'objet d'un déchiffrement qui ne sera jamais définitif. Adorno parle d'une “défaite préétablie” de l'interprète, dans la mesure où l'énigme reste intacte, une autre interprétation étant toujours possible.»

ontológico, onde a distância entre enigma e mistério se dissolveria, em prejuízo – diga-se de passagem –, da sua resistência à mistificação.

Por outro lado, também não se pode dizer que, na arte, é meramente enigmático aquilo que, em virtude da passagem do tempo, deixou de ser compreensível. Isto levaria a supor que ser-se coevo de uma obra de arte garante *eo ipso* a sua inteligibilidade, o que não se verifica. É certo que certas condições de inteligibilidade de uma obra de arte têm uma dimensão histórica. Por exemplo, ler um poema de Célan *depende* de uma compreensão histórica da língua alemã que transcende um domínio meramente técnico ou instrumental da língua. Todavia, admitir isto não implica abraçar um ponto de vista historicamente determinista, persuadido de que uma obra se *adequa* ao seu tempo, quer *positivamente* – à maneira de Hegel – como manifestação sensível do «curso do mundo», quer *negativamente*, como crítica a esse «curso do mundo», dele imediatamente dedutível, por inversão.

O presente *unheimlich*

Ao expormos a primeira figura do «teor de verdade», mencionámos de passagem que à sua constelação pertenceria o «*unheimlich*» a que Freud dá o estatuto de um conceito (*Unheimlich*). Entretanto, propuseramos já – desde logo, quando analisámos o conceito de «mediação» –, várias ideias acerca da relação entre a arte e a realidade social e histórica, entre as quais: (1) que a história penetrava nas obras de arte sem, porém, as determinar (1ª vertente da mediação); (2) que o movimento crítico da arte contra o «curso do mundo» – contra o «sentido» da história – se concretiza, em cada uma delas, nos processos que lhes são imanes (2ª vertente da mediação); (3) que este potencial crítico, esta negatividade, o «teor de verdade» de obras de arte, não é explícito, não se reduz, tão-pouco, a teses, mas desdobra-se, de modo indeterminado – amiúde de modo fisiológico –, na experiência estética e assume, entre outras, a figura de um confronto com a opacidade enigmática de obras de arte.

Retomamos, agora, a questão da história a propósito do enigma para, neste ponto, questionarmos a dimensão enigmática da aparição do presente na arte e equacionarmos em que medida ela se relaciona com a problemática do «teor de verdade». Em relação a este último e às figuras que delineámos para pensá-lo,

esclareça-se que é a imbricação entre as figuras do «protesto» – porventura mudo, incompreensível, involuntário – e a do «enigma» que está aqui em causa. A aparição *inquietante* de fragmentos da realidade – mesmo da presente, de um ponto de vista histórico – não se dá claramente, nem é, por conseguinte, imediatamente reconhecível. Daí Adorno afirmar que «[a]s obras de arte são enigmáticas enquanto fisionomia de um espírito objectivo, que nunca é transparente a si mesmo no instante do seu aparecer»⁵⁴¹.

Trata-se, no fundo, de uma aparição fantasmagórica do real – de poderes, cujas «sombras informes» sobrevivem enormes, por exemplo, na música de Schönberg e Webern, como sugere Adorno no seu ensaio «Sobre o carácter fetiche na música e a regressão da escuta» («Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens»).

O terror [*Schrecken*] que Schönberg e Webern propagam, hoje como noutros tempos, não resulta da sua incompreensibilidade [*Unverständlichkeit*], mas de que são compreendidos até demasiado bem. A sua música dá forma àquele medo [*Angst*], àquele horror [*Entsetzen*] e, simultaneamente, àquele lucidez [*Einsicht*] a respeito da situação catastrófica, a que os outros só podem escapar, na medida em que regredem. Diz-se que são individualistas e, no entanto, a sua obra não é senão um diálogo, dos mais únicos, com as forças [*Mächten*] que destroem a individualidade – forças, cujas “sombras informes” sobrevivem enormes na sua música.⁵⁴²

Há que registar, portanto, uma ambivalência: em casos como os de Schönberg e de Webern, como no de outros artistas modernos e contemporâneos, o incompreensível é inquietante porque, apesar de estranho, não deixa de ser familiar e, nesse sentido, «compreensível». Quer dizer, o «estranho» – ou um tipo particular de «estranho», que relevaria de uma «estranheza inquietante» – não nos é indiferente; é-nos *inquietantemente estranho e familiar* a um só tempo. O conceito de «*Unheimlich*» – que, na esteira da tradução francesa, surge muitas vezes traduzido por «inquietante

⁵⁴¹ ÄT, p. 194: «Enigmatisch sind die Kunstwerke als Physiognomik eines objektiven Geistes, der niemals im Augenblick seines Erscheinens sich durchsichtig ist.»

⁵⁴² GS 14, p. 50: «Der Schrecken, den Schönberg und Webern heute wie einst verbreiten, rührt nicht von ihrer Unverständlichkeit her, sondern davon, daß man sie nur allzu richtig versteht. Ihre Musik gestaltet jene Angst, jenes Entsetzen zugleich, jene Einsicht in den katastrophischen Zustand, dem die anderen bloß ausweichen können, indem sie regredieren. Man nennt sie Individualisten, und doch ist ihr Werk nichts als ein einziger Dialog mit den Mächten, welche die Individualität zerstören - Mächten, deren “ungestaltete Schatten” übergroß in ihre Musik einfallen.»

estranheza»⁵⁴³ – regista esta ambivalência e, numa passagem da *Teoria Estética* que, sem grandes dificuldades, passará despercebida ao leitor menos atento, é evocado precisamente para explicitá-la:

Os choques extremos e os gestos de estranhamento da arte contemporânea, sismogramas de uma forma de reacção universal e inelutável, estão mais próximos do que aquilo que superficialmente parece próximo, somente por força da reificação histórica deste último elemento. O que parece compreensível a todos é o que se tornou incompreensível; o que os manipulados afastam de si é-lhes, em segredo [*insgeheim*], tão-só demasiado compreensível; isto por analogia com a afirmação de Freud segundo a qual o estranhamente inquietante [*Unheimliche*] é inquietante [*unheimlich*], como o que secretamente é demasiado familiar [*das heimlich allzu Vertraute*]. É por isso que é repellido.⁵⁴⁴

O que é curioso, atendendo à acepção freudiana da noção de «*Unheimlich*», é o facto de o mesmo conceito ser empregue, por Adorno, para pensar o «carácter enigmático», precisamente, da arte do presente – que é *do presente* não apenas por ser criada hoje, mas por o próprio presente aparecer nela de modo inquietante. Com efeito, o contraste é evidente na medida em que Freud, além de, genericamente, pensar o fenómeno do «estranhamente inquietante», integrando-o no quadro da economia psicológica do indivíduo – do(s) artista(s), no caso do ensaio «Das Unheimliche» –, pressupõe que o elemento «estranhamente inquietante» provém do passado. Vinculada ao que, de modo consciente ou inconsciente, foi esquecido e deve permanecer na sombra, a noção de *Unheimlichkeit* encontra-se, em Freud, inevitavelmente ligada ao conceito de «recalcamento», em que se cruzam, por um lado, a dimensão individual e, por outro, a remissão para o passado que caracterizam a acepção freudiana do conceito.

Já em Schelling, relembra Freud no seu ensaio, está em causa, no que toca ao «estranhamente inquietante», a aparição de algo que devia ter permanecido na sombra:

⁵⁴³ Por nossa parte, optámos por manter o conceito do original.

⁵⁴⁴ *ÄT*, p. 273: «Die äußersten Schocks und Verfremdungsgesten der zeitgenössischen Kunst, Seismogramme einer allgemeinen und unausweichlichen Reaktionsform, sind näher, als was bloß nah erscheint allein vermöge seiner historischen Verdinglichung. Was allen für verständlich gilt, ist das unverständlich Gewordene; was die Manipulierten von sich wegschieben, insgeheim ihnen nur allzu verständlich; analog zum Diktum Freuds, das Unheimliche sei unheimlich als das heimlich allzu Vertraute. Darum wird es weggeschoben.»

Em contrapartida, chama-nos à atenção uma anotação de Schelling, que declara algo completamente novo a respeito do conceito de “inquietante estranheza” [*Unheimlich*]. Inquietantemente estranho [*Unheimlich*] seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, e que se torna saliente.⁵⁴⁵

Freud, muito resumidamente, desenvolve o seu conceito de «*Unheimlich*», nomeadamente em textos sobre artistas e obras de arte, associando-o ao que, de um ponto de vista psicológico – quer à escala individual, quer à escala colectiva (se se considera a matriz supra-individual, ou civilizacional, da psicologia) –, foi recalcado, reaparecendo, porém, no presente, como um sintoma.

Ora, no que toca à pertinência deste conceito em matéria de filosofia da arte, o que interessa a Adorno – e a nós, nesta tese – não é o «estranhamente inquietante» que o é na medida em que constitui a aparição de algo recalcado no passado pelo indivíduo, mas o «estranhamente inquietante» que, ancorado ou imerso no real presente e desvinculado da experiência de um indivíduo isolado, constitui a aparição de algo – traços, semelhanças, nexos – intermitentemente se esconde e ressurge, de algo que, apesar de presente, deveria permanecer oculto.

São as próprias «sombras informes», que não permitem a aparição do que deve permanecer oculto – daquilo cuja aparição constitui, afinal, um perigo para o presente –, que aparecem, segundo Adorno, em algumas obras de arte. De algum modo, para Adorno, a arte revelaria a estrutura ideológica do presente: a arte poria à vista e daria a sentir aquilo que permanentemente se recalca e que deveria permanecer na sombra acerca do presente; desloca-o, mostra-o, reflecte-o como o escudo de Perseu. Assim sendo, com o conceito de «*Unheimlich*»⁵⁴⁶, toca-se, como há pouco dissemos e agora

⁵⁴⁵ Sigmund FREUD, «Das Unheimliche» [1919], *Studienausgabe*, vol. 4, pp. 248s: «Hingegen werden wir auf eine Bemerkung von Schelling aufmerksam, die vom Inhalt des Begriffes Unheimlich etwas ganz Neues aussagt, auf das unsere Erwartung gewiß nicht eingestellt war. Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.»

⁵⁴⁶ Esclareça-se que nos referimos à acepção adorniana de «*Unheimlich*», i.e., àquela que decorre da passagem da *Teoria Estética* que citámos, assim como de outras em que o conceito possa não estar explicitamente presente. Subentende-se, portanto, nas referências ao conceito de «*Unheimlich*» que têm pontuado esta dissertação – e que associamos a um devir enigmático da primeira figura do «teor de verdade» – um ligeiro, mas decisivo, deslocamento conceptual em relação à acepção freudiana deste conceito. Este deslocamento tem duas vertentes: por um lado, a experiência do que é *unheimlich* – no confronto com obras de arte – perde o seu carácter estritamente individual, assumindo uma dimensão colectiva; por outro lado, ela passa inscrever-se plenamente, por força do que nessa experiência aparece de modo enigmático, no presente. Também o presente seria, por assim dizer, susceptível de recalçamento. O seu retorno estranhamente inquietante estaria em causa – é a hipótese que formulamos

reiteramos, no ponto de intercepção entre as primeira e terceira figuras do «teor de verdade»: o «protesto» e o «enigma». Em todo o caso, neste capítulo, o que importa em primeira instância é a circunscrição da terceira figura do «teor de verdade», enquanto «carácter enigmático».

Entretanto, decorre do que se disse acerca da apropriação adorniana do conceito de «*Unheimlich*» o que há pouco referíamos, a saber, que nem uma concepção historicista, nem uma concepção essencialista do conceito de «enigma» fazem justiça à valorização adorniana do «carácter enigmático» de obras de arte. Inevitavelmente, obras de arte contemporâneas, cujo «carácter enigmático» possa, com pertinência, ser pensado através do conceito de «*Unheimlich*» tornam patente, por um lado, que o «carácter enigmático» não inere apenas a obras de arte distantes na história e, por outro lado, que não faria sentido, incorrendo num anacronismo, atribuir o «carácter enigmático» da arte moderna e contemporânea a manifestações artísticas mais recuadas no tempo, apostando, erroneamente, na quimera que consistiria em atribuir uma *essência* enigmática à arte.

«Incapturabilidade»

Uma boa pedra-de-toque para escapar ao impasse entre as acepções essencialista e historicista do enigma em arte passa por ler de outro modo a injunção de que partimos: «compreender a incompreensibilidade». Pode, realmente, pensar-se que ela aponta, não tanto – ou não necessariamente – para a tarefa de compreender a *razão* do «ser» ou do «devir» enigma da arte, mas para a tarefa – que implica, antes de mais, uma experiência – de se confrontar, de se adentrar, de se submeter ao próprio «carácter enigmático» de obras de arte. Compreender a incompreensibilidade da arte, compreender o «carácter enigmático» de obras de arte, exigiria, antes de mais, abandonar-se à sua experiência.

a partir do comentário de Adorno a propósito do conceito de «*Unheimlich*» – em muita arte moderna e contemporânea. Já noutra ocasião nos interrogámos sobre o lugar do conceito de «*Unheimlich*» na obra de Adorno e, em particular, sobre como ela, em relação com o conceito de «enigma», permite esclarecer o que chamamos a segunda vertente da mediação entre arte e sociedade; cf. João Pedro CACHOPO, «Médiation et énigme dans la pensée musicale d'Adorno», in Jean-Paul OLIVE (ed.), *Présents musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 171-192.

Numa passagem afim àquela de que destacámos a injunção de que partimos – «compreender [*verstehen*] a incompreensibilidade [*Unverständlichkeit*]» – Adorno defende que «[n]ão cabe à estética compreender [*begreifen*] as obras de arte como objectos hermenêuticos; na situação actual, haveria que compreender [*begreifen*] a sua incompreensibilidade [*Unbegreiflichkeit*]»⁵⁴⁷. Note-se que a terminologia varia, ainda que esta variação resulte pouco perceptível na tradução portuguesa. Substituir, por exemplo, «incompreensibilidade» por «ininteligibilidade» não resolveria o problema pois, em ambos os casos, perde-se o carácter físico, gestual, mimético do verbo *begreifen* e do substantivo *Unbegreiflichkeit*.

Não nos alongaremos exaustivamente em considerações filológicas, que, sob uma capa de rigor, tantas vezes serviram pessoalíssimas interpretações filosóficas. Em todo o caso, nesta circunstância, consideramos oportuno assinalar o carácter tátil subjacente ao verbo *greifen* (agarrar, deitar a mão) e o facto de este ecoar – como alguém minimamente familiarizado com a língua alemã pressentirá – em *begreifen* (compreender, entender, abranger) e em *Begriff* (conceito, ideia, noção). Ele ecoa também, por conseguinte, em *Unbegreiflichkeit* que, se tentássemos verter para português, mantendo obstinadamente o carácter gestual que lhe subjaz, talvez nos conduzisse a «incapturabilidade». Este neologismo seria, com grande probabilidade, uma tradução forçada de *Unbegreiflichkeit*, mas, neste contexto, ela salvaguardaria que estar à altura do «carácter enigmático» de obras de arte significa, para Adorno, *compreender* a experiência – submetendo-se a ela – do que não se deixa capturar, abranger ou incluir, do que escorrega ou foge quando se tenta agarrá-lo.

Que, segundo Adorno, não se deva adoptar, perante obras de arte, uma perspectiva hermenêutica – lidando com elas como se de «objectos hermenêuticos» se tratasse – confirma que, no contexto da sua estética, não basta explicar a razão do «carácter enigmático», mas urge pensá-lo enquanto tal, na experiência a que ele obriga.

*

⁵⁴⁷ *ÄT*, p. 179: «Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.»

Façamos um ponto da situação, antes de avançar. A estética adorniana – nas suas concretude e negatividade –, tendo como palco a experiência estética, decidindo-se na captação crítica do «teor de verdade» de obras de arte singulares, confere, também, um lugar de relevo à exploração do seu «carácter enigmático». Este, por seu turno, diz intimamente respeito ao «teor de verdade». É Adorno quem o diz, sem ambiguidades, afirmando, num entre tantos outros passos da *Teoria Estética* que se poderia citar a este propósito, que, «[e]m última instância, as obras de arte são enigmáticas [*rätselhaft*], não segundo a sua composição, mas segundo o seu teor de verdade»⁵⁴⁸. Não se trata, como se vê, de uma tese que tivéssemos avançado por nossa conta: a relação entre verdade e enigma é um *Leitmotiv* genuinamente adorniano; quão importante ele é pode, como é óbvio, ser discutido. Nossa é, entretanto, a proposta de tomar a afinidade entre enigma e verdade como ponto de partida para pensar uma terceira figura do «teor de verdade», quer dizer, para conceber um terceiro modo de singularização do potencial crítico da arte.

Importa não esquecer isto: pensar uma terceira figura do «teor da verdade», associando-o ao «carácter enigmático», significa postular que o «carácter enigmático» – a ele correspondendo uma experiência de incompreensão – concretiza, nessa experiência, o potencial crítico da arte que o conceito de «teor de verdade» sinaliza. A arte, de algum modo, seria crítica, na medida em que se revela enigmática. Esta é, com efeito, uma formulação possível, ainda que minimal, da hipótese subjacente à Segunda Parte desta dissertação.

Quoque tu, Oedipe

Entretanto, a relação entre as noções genéricas de «verdade» e «enigma» – consideradas em geral, independentemente da estética de Adorno – merece alguma análise. É lícito supor que a associação entre elas conduz, de forma relativamente espontânea, à ideia de que a verdade constitui a solução do enigma. É preciso, tão rápido quanto possível, pôr em causa esta ideia, pois, ao adoptá-la, põe-se a tónica no resultado, quando o que importa para Adorno é o processo: não só em geral – seria

⁵⁴⁸ *ÄT*, p. 192: «In oberster Instanz sind die Kunstwerke rätselhaft nicht ihrer Komposition sondern ihrem Wahrheitsgehalt nach.»

redundante repetir tudo o que até agora dissemos acerca da ênfase adorniana na dimensão processual de experiência estética –, mas também, especificamente, no que toca ao confronto com o «carácter enigmático» de obras de arte. Compreender o «carácter enigmático» – repetimos – dá-se no confronto com ele. No fundo, para Adorno, «não se trata de resolver o enigma, mas apenas de decifrar a sua figura [*Gestalt*], e é precisamente nisso que consiste uma filosofia da arte»⁵⁴⁹.

A verdade não é a solução do enigma, como uma palavra pode sê-lo – mesmo se o seu sentido se estilhaçou, tornando-se ambíguo, tornando plurívoca, por arrasto, essa palavra. A verdade, ou seja, «o teor de verdade», não remete para um resultado, mas reside no processo de decifração – e, até, como veremos, para o que ocorre nesse processo⁵⁵⁰. O «teor de verdade», neste sentido, é o «potencial de verdade» – adoptando a terminologia de Wellmer – do esquivar-se à compreensão de certas obras de arte. Que faça sentido falar-se de um «teor de verdade» depende da resistência inerente a esse esquivar-se.

Por outras palavras, se o «teor de verdade» de uma obra de arte correspondesse ao resultado da decifração do seu «carácter enigmático», esse «teor de verdade» seria simplesmente uma tese, uma ideia, uma noção, uma palavra, a que poderíamos chegar por outros meios, o que – é quase despidendo acrescentar – contradiria tudo o que até agora se disse acerca do «teor de verdade».

«É o homem!» – responde Édipo à Esfinge. E acerta. A resposta é a correcta. Édipo solucionou o enigma da Esfinge. Mas, no fundo, não estava ainda dada a sua verdade, nem o processo de decifração tinha verdadeiramente ocorrido. Mais, seria até lícito dizer que a resolução do enigma não passa de uma ilusão, na medida em que se mantém nele, intacto – signo da ironia dos deuses –, o carácter indecifrável do oráculo de Delfos. Quer dizer, mesmo depois de ter resolvido o enigma da Esfinge, Édipo teve de experienciar o que lhe escapara e tinha de lhe escapar – de acordo com

⁵⁴⁹ *ÄT*, p. 185: «Es ist nicht zu lösen, nur seine Gestalt zu dechiffrieren, und eben das ist an der Philosophie der Kunst.»

⁵⁵⁰ Para ser preciso – e aqui antecipamos um pouco do que diremos mais adiante –, não é sequer o processo de decifração em si mesmo o cerne do «teor de verdade», mas as suas consequências imprevisíveis.

o mito – ao resolvê-lo, e só nessa experiência a verdade terrível daquele enigma se deu realmente⁵⁵¹.

Pois bem, frisando o carácter processual da decifração do enigma – que torna oportuna esta remissão para o drama de Édipo –, salienta-se que o «carácter enigmático» de obras de arte, tal como o entendemos nesta dissertação, não tem que ver com uma pergunta, cuja solução fosse uma palavra, uma noção, uma ideia, uma representação, ou um outro qualquer «Rosebud!» que constituísse a solução do enigma – presente, explícita ou implicitamente, numa obra de arte – e fosse, por conseguinte, o seu «teor de verdade». Não é esse o caso, tanto que Adorno postula que «[a] filosofia não é tão feliz como Édipo, que respondeu convincentemente à pergunta enigmática», acrescentando, de imediato, que, «de resto, também a felicidade do herói se revelou cega»⁵⁵².

Ao invés, está em causa propor – é este o cerne da terceira figura do «teor de verdade» – que é justamente pela sua resistência a serem compreendidas que de certas obras de arte se pode afirmar – afirmação que tem em conta o processo que desencadeiam –, que têm um «teor de verdade». Pois elas são – também e indelevelmente – a experiência que exigem de quem com elas se confronta.

Experiência e/ou compreensão

Detenhamo-nos na ideia de que a obra de arte é, na medida em que a constitui um processo, a experiência de quem com ela se confronta. Tanto quer dizer,

⁵⁵¹ É apenas a título de analogia que remetemos, neste ponto, para o enigma que constitui a pergunta pelo animal que, quando amanhece, caminha com quatro patas, ao meio-dia, com duas e, ao entardecer, com três. Nada, no entanto, nos autorizaria a desenvolver – para lá do que esta analogia permite compreender, a saber, que a verdade do enigma se dá no *processo* pelo qual ele é experienciado, e não na sua *resolução* – uma interpretação existencial das palavras da Esfinge e a distinguir, à maneira de Kierkegaard, entre uma «compreensão na possibilidade» e uma «compreensão na realidade» daquele enigma e da sua solução. A distinção entre «na possibilidade» e «na realidade» seria fútil, neste contexto, pois o que se pretende deixar claro, com a remissão analógica para o enigma decifrado por Édipo, é que a verdade do enigma se dá no confronto com a sua resistência a ser compreendido – e não, insistamos, na sua resolução –, o que é obviamente distinto de afirmar que a verdade acerca do humano, supostamente cifrada no enigma da esfinge, só se vivida «na realidade» e não meramente «na possibilidade», seria captada autenticamente por quem tivesse a coragem de se confrontar com ela e de a viver. A retórica vagamente existencialista desta última ideia, além de alheia ao mito, está nos antípodas do que se pode dizer, em matéria de estética, sobre o «carácter enigmático» de obras de arte.

⁵⁵² *ÄT*, p. 531: «Philosophie ist nicht so glücklich wie Oedipus, der die Rätsselfrage bündig beantwortet; bereits das Glück des Heros übrigens erwies sich als verblendet.»

duplamente, que, por um lado, seria ilegítimo pensar, filosoficamente, a obra de arte, independentemente da experiência por ela proporcionada e que, por outro lado, centrar-se na experiência estética de modo nenhum implica uma concepção subjectivista da obra de arte, como se esta se esgotasse nos efeitos que provoca. De resto, a centralidade da experiência estética, para Adorno, distingue-se – pelo modo como é concebida, enquanto desdobramento da obra de arte – de uma qualquer «estética da recepção».

Nestes dois aspectos – que são decisivos sem, contudo, esgotarem tudo o que há a dizer sobre a estética de Adorno, como este capítulo procura demonstrar –, o autor da *Teoria Estética* não diverge da perspectiva hermenêutica apresentada, nomeadamente, por Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método* (*Wahrheit und Methode*). Também para este filósofo – cujas propostas teóricas tomamos como paradigmática da tradição filosófica hermenêutica, nomeadamente no que toca à reflexão filosófica sobre arte –, há que articular a pergunta pela obra de arte com a que visa a experiência estética. Elas remetem uma para a outra.

No quadro do paradigma hermenêutico, com efeito, a compreensão da experiência estética enquanto experiência hermenêutica⁵⁵³ pretende, antes de mais, garantir a primazia da obra de arte na sua relação com o espectador, excluindo modos instrumentais ou «culinários» de experiência estética. Neste particular – repetimos –, as perspectivas de Adorno e Gadamer não são antagónicas. Pode dizer-se, até, que elas convergem em dois aspectos: (1) na rejeição do subjectivismo (o sujeito não é o critério da experiência estética), que – é quase escusado dizer, no respeitante a Adorno, e, em Gadamer, também se verifica – não se confunde com a rasura do sujeito (o desdobramento *objectivo* da obra de arte depende do investimento *subjectivo* do «espectador»); e (2) na recusa de um esteticismo sensualista (o prazer, no sentido do «agradável» kantiano, também não é o critério da experiência estética) que não se confunde, por sua vez, com um qualquer ascetismo (há uma dimensão indelével de prazer na experiência da obra de arte).

⁵⁵³ A tese de Gadamer, segundo a qual a hermenêutica deve absorver a estética, é correlativa à convicção de que a experiência estética deve ser entendida como experiência hermenêutica. Esta convicção subjaz à reflexão sobre arte levada a cabo na primeira parte de *Verdade e Método*. Todavia, esta mesma convicção não é apresentada como um axioma de que se partisse, surgindo, pelo contrário, como algo que decorre, como veremos, de uma reflexão ontológica sobre o «modo de ser» (*Seinsart*) da obra de arte. Cf. Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1960, pp. 1-161.

Não são estes, porém, os pontos fulcrais da discussão, e o que nos insta a trazer à discussão os contributos filosóficos da tradição hermenêutica prende-se com um outro problema – um que nos colocará na pista da irremediável diferença que separa as perspectivas teóricas de Gadamer e de Adorno, e nos permitirá afirmar a irredutibilidade da estética adorniana ao paradigma hermenêutico⁵⁵⁴. Antes de nos determos um pouco mais na filosofia de Gadamer, permita-se-nos formular este problema nos termos de uma interrogação – concomitante com uma suspeita que poderá assaltar o leitor de *Verdade e Método* – sobre se a compreensão que Gadamer desenvolve, prioritariamente, acerca do «modo de ser» da obra de arte não determina um modelo de experiência estética que se impõe *a priori* ao seu acontecimento.

Adorno diz explicitamente que «[n]ão cabe à estética compreender as obras de arte como objectos hermenêuticos»⁵⁵⁵. Contudo, não nos basta repetir a tese, citando-a. Impõe-se, por isso, neste Cap. IV – em que reunimos esforços conceptuais para pensar a afinidade entre «verdade» e «enigma», como conceitos decisivos no contexto de uma crítica filosófica de obras de arte – que nos debruçemos sobre a tradição

⁵⁵⁴ É em benefício de uma apresentação o mais precisa possível das diferenças que separam «estética negativa» – tomemos, de passagem e de modo não vinculativo, este epíteto como representativo da estética de Adorno – e «hermenêutica» que tomamos como paradigma da segunda a obra de Gadamer, a qual, em vários e decisivos aspectos, prolonga o projecto teórico de Heidegger (cf., a respeito da relação entre hermenêutica e estética, na obra de Heidegger, considere-se, sobretudo, a colectânea de ensaios reunidos em *Holzwege*).

O confronto entre os contributos para a estética de Gadamer e de Adorno foi já sujeito a análise por Christoph Menke, em *Die Souveränität der Kunst* (designadamente, no terceiro capítulo da primeira parte desta obra: «Negativitätsästhetik und Hermeneutik»). Desta análise, resulta, como seria de esperar, a verificação e o aprofundamento teórico da irredutibilidade dos dois pontos de vista. Para esclarecer essa irredutibilidade, Menke, no cômputo geral da sua obra, opta por sublinhar a proximidade entre a acepção adorniana da «estética negativa» – referimo-nos a uma «acepção adorniana», dado que, para Menke, coexistem, em Adorno, as tendências negativa e hermenêutica – e a desconstrução de Derrida. Outro foi o itinerário percorrido nesta tese, que se centra no conceito de «carácter enigmático» e é animada por outras afinidades electivas. Isto não nos inibe de referir a investigação de Menke, como uma das que mais próxima se encontra da nossa, no que toca, nomeadamente, ao diagnóstico da relação entre a estética de Adorno e a tradição filosófica hermenêutica – um tema que, como veremos cada vez mais pormenorizadamente, é decisivo na presente dissertação.

Uma razão adicional para que nos atenhamos, no que toca ao contributo da hermenêutica para a reflexão filosófica sobre arte, à obra de Gadamer diz respeito à natureza dos desenvolvimentos ulteriores do pensamento hermenêutico que – segundo a apreciação de Menke (cf., *Die Souveränität der Kunst*, *op. cit.*, p. 104) – oscilou entre abordagens essencialmente descritivas, por um lado, e, por outro, tendencialmente formalistas/estruturalistas – de que são representantes, respectivamente, J. Margolis (cf. *Art and Philosophy*) e, na linha de uma «estética da recepção», H. R. Jauss (cf. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* e *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*). Assim sendo, confrontar-se – ou confrontar Adorno – com Gadamer significará discutir de modo crítico uma das mais persuasivas e consistentes versões de uma «estética hermenêutica».

⁵⁵⁵ *ÄT*, p. 179: «Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen [...]»

hermenêutica, que postula, como *telos* da experiência e da compreensão de obras de arte, a reconstrução e a integração do que escapa, à partida, a ser compreendido⁵⁵⁶.

Interregno hermenêutico

*Há pois duas interpretações da interpretação,
da estrutura, do signo e do jogo.*⁵⁵⁷

Não é talvez despiciendo começar pela «Introdução» de *Verdade e Método*, onde Gadamer contextualiza a Primeira Parte desta obra, votada à «exposição da questão da verdade na experiência da arte» (*Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst*). Que mais não fosse por visarem, no campo da arte, a questão da verdade, impor-se-ia, nesta tese, um confronto entre as filosofias de Adorno e de Gadamer, que veiculam, a nosso ver, duas formas muitíssimo distintas de pensar o que possa estar em causa quando se fala de verdade em arte. Em todo o caso, elas têm em comum, antes de mais, o facto de ambas se afastarem de uma concepção científica e/ou metodológica da verdade...

O fenómeno hermenêutico não é, em geral, um problema de método. [...] Em primeira linha, não se trata de modo nenhum da construção de um conhecimento seguro, que satisfaça o ideal metodológico da ciência – e, porém, trata-se, também aqui, precisamente de conhecimento e de verdade.⁵⁵⁸

Isto tem consequências imediatas para o que se entende por verdade, no que toca à experiência compreensiva de obras de arte. Gadamer parte de uma analogia

⁵⁵⁶ Distinguindo o projecto hermenêutico de Schleiermacher, no qual Gadamer destaca o conceito de «reconstrução» [*Rekonstruktion*], do de Hegel, o autor de *Verdade e método* identifica neste último a tarefa da «integração» [*Integration*], como aquela capaz de superar a exterioridade de toda a reconstituição histórica do passado, a favor de uma relação imanente com ele. O espírito histórico consistiria não numa restituição do passado, mas numa «mediação reflectida com a vida presente» [*denkenden Vermittlung mit dem gegenwärtigen Leben*]. Cf. Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, pp. 157-161.

⁵⁵⁷ Jacques DERRIDA, «La structure, le signe et le jeu», *L'écriture et la différence* [1967], Paris, Seuil, 1979, p. 427: «Il y a donc deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe et du jeu.»

⁵⁵⁸ Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. XIII: «Das hermeneutische Phänomen ist ursprünglich überhaupt kein Methodenproblem. [...] Es geht in ihm überhaupt nicht in erster Linie um den Aufbau einer gesicherten Erkenntnis, die dem Methodenideal der Wissenschaft genügt – und doch geht es um Erkenntnis und um Wahrheit auch hier.»

com a experiência da descoberta ou do reconhecimento do verdadeiro em textos de «grandes pensadores»:

É preciso admitir que na compreensão dos textos destes grandes pensadores se descobre uma verdade que não seria alcançável por outra via, mesmo se esta contradiz a bitola da investigação e do progresso que serve de medida à ciência.

O mesmo se passa na experiência da arte. Aqui, a pesquisa científica a que se dedica a chamada teoria da arte [*Kunstwissenschaft*] está de antemão consciente de que a experiência da arte não é nem permutável, nem sobreponível. Que no contacto com uma obra de arte se experiencie verdade, uma a que não teríamos acesso por outra via, constitui o significado filosófico da arte que se impõe contra todo e qualquer raciocínio. Assim, a par da experiência da filosofia, a experiência da arte é a que mais convincentemente adverte a consciência científica, no sentido de um reconhecimento dos seus limites [*Grenzen*].

As análises que se seguem, por isso, começam por uma crítica da consciência estética, a fim de defender a experiência da verdade que nos cabe em sorte através da obra de arte contra a teoria estética que se deixa restringir pelo conceito de verdade da ciência. Estas análises, porém, não se limitam à justificação da verdade da arte. Elas procuram antes, a partir daqui, desenvolver um conceito de conhecimento e de verdade que corresponda ao todo da nossa experiência hermenêutica.⁵⁵⁹

A pesquisa sobre a experiência estética e a obra de arte, abrindo ou libertando, na óptica de Gadamer, a questão da verdade [*Wahrheitsfrage*] conduzirá a uma reflexão mais geral sobre a «nossa experiência hermenêutica». É este o itinerário de *Verdade e Método* que, nas partes seguintes, enfrentará o problema hermenêutico no

⁵⁵⁹ *Ibid.*, pp. XIVs : «Daß im Verstehen der Texte dieser großen Denker Wahrheit erkannt wird, die auf anderem Wege nicht erreichbar wäre, muß man sich eingestehen, auch wenn dies dem Maßstab von Forschung und Fortschritt, mit dem die Wissenschaft sich selber mißt, widerspricht.

Ähnliches gilt von Erfahrung der Kunst. Hier ist die wissenschaftliche Erforschung, die die sogenannte Kunstwissenschaft betreibt, sich dessen von vornherein bewußt, daß sie die Erfahrung der Kunst weder ersetzen noch überbieten kann. Daß an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Wege erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus, die sich gegen jedes Raisonement behauptet. So ist neben der Erfahrung der Philosophie die Erfahrung der Kunst die eingringlichste Mahnung an das wissenschaftliche Bewußtsein, sich seine Grenzen einzugestehen.

Die folgenden Untersuchungen setzen daher mit einer Kritik des ästhetischen Bewußtseins ein, um die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt. Sie bleiben aber bei der Rechtfertigung der Wahrheit der Kunst nicht stehen. Sie versuchen vielmehr, von diesem Ausgangspunkte aus einen Begriff von Erkenntnis und von Wahrheit zu entfalten, der dem Ganzen unserer hermeneutischen Erfahrung entspricht.»

campo das chamadas «ciências do espírito» [*Geistwissenschaften*]⁵⁶⁰ e na esfera da linguagem⁵⁶¹, o que implicará, nessa última etapa, uma «viragem ontológica da hermenêutica» [*ontologische Wendung der Hermeneutik*], uma vez que, para este filósofo, «[o] *ser que pode ser compreendido é linguagem*»⁵⁶².

Gadamer, ao sublinhar, na passagem que citámos há pouco, que «a experiência da arte não é nem permutável, nem sobreponível»⁵⁶³, não contesta, certamente, uma certa «autonomia» da arte e da experiência estética em relação à reflexão filosófica. Contudo, na primeira secção da primeira parte de *Verdade e Método* – os próprios títulos o indicam –, preconiza uma «ultrapassagem da dimensão estética» (*Transzendierung der ästhetischen Dimension*)⁵⁶⁴ que culminará numa reflexão sobre o «questionabilidade da cultura estética» (*Fragwürdigkeit der ästhetischen Bildung*)⁵⁶⁵ e numa «crítica da abstracção da consciência estética» (*Kritik der Abstraktion des ästhetischen Bewußtsein*)⁵⁶⁶. Antes de tirar elações acerca deste percurso teórico, é preciso clarificar e contextualizar, muito sinteticamente, o que se acha visado por Gadamer nestas secções.

Dois aspectos merecem, a nosso ver, destaque: (1) a ênfase em que não é legítimo separar a arte – Gadamer tematiza esta separação com a noção de «distinção estética» (*ästhetische Unterscheidung*) – do seu fundo histórico e cultural e (2) a oposição a um entendimento do conceito de «estético» (*Ästhetische*) subsidiário do conceito de «aparência» (*Schein*) – um que Gadamer associa, entretanto, às noções de «ilusão» (*Illusion*), «sonho» (*Traum*), «magia» (*Zauber*), entre outras. Em polémica com tradição inaugurada por Schiller, Gadamer defende que a preponderância da noção de «bela aparência» – mesmo se eleva a reflexão estética a um plano universal e se supera o dualismo kantiano entre «ser» e «dever ser» –, teria como consequência anular a primazia da questão da verdade, «pois se o estético fosse, num tal sentido, aparência, então o seu valor só prevaleceria – como os horrores do sonho – enquanto não se duvidasse da realidade do fenómeno, e perderia a sua verdade com o

⁵⁶⁰ Cf. segunda parte de *Verdade e método*: «Alargamento da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito» («Ausweitung der Wahrheitsfrage auf das Verstehen in den Geisteswissenschaften»).

⁵⁶¹ Cf. terceira parte da mesma obra: «Viragem ontológica da hermenêutica pelo fio condutor da linguagem» («Ontologische Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache»).

⁵⁶² *Ibid.*, p. 450: «*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache.*»

⁵⁶³ *Ibid.*, p. XIV: «[...] die Erfahrung der Kunst weder ersetzen noch überbieten kann.»

⁵⁶⁴ *Ibid.* pp. 1-96.

⁵⁶⁵ *Ibid.* pp. 77-84.

⁵⁶⁶ *Ibid.* pp. 84-96.

despertar»⁵⁶⁷. Para este filósofo, portanto, os conceitos de «verdade» e de «aparência» tendem a excluir-se mutuamente; isto explica, em larga medida, o repúdio do segundo em *Verdade e Método*. Não nos esqueçamos, entretanto, de que, na economia geral de uma teoria hermenêutica com pretensões ontológicas, uma teoria hermenêutica da arte só é pertinente na medida em que abre a questão da verdade.

Ou seja – além do que a proposta de superação da dimensão estética permitiria antecipar – é legítimo supor que o próprio escopo geral de *Verdade e Método* – em cuja arquitectura o inquérito sobre a experiência compreensiva da arte serve de abertura à questão da verdade, a considerar, nas segunda e terceira partes da obra, a outros níveis – acabará por pesar sobre as propostas teóricas que são apresentadas, na primeira parte, sobre o problema estético. Gadamer concebe este problema, justamente, como um problema hermenêutico. Ou seja, mesmo se afirma não pretender subsumir o que diz respeito à arte na filosofia, o filósofo entende por bem abranger com a sua teoria hermenêutica a esfera da arte, enveredando, nomeadamente, por uma ontologia da obra de arte. Gadamer não podia ser mais explícito a este respeito, pois proclama que «[a] hermenêutica deve absorver a estética»⁵⁶⁸. Assim sendo, um dos momentos decisivos de uma teoria hermenêutica da arte, corresponderá, pois bem, à tarefa de *compreender a compreensibilidade* da arte, i.e., ao projecto de dar conta e razão de uma experiência estética *compreensiva* em que obras de arte *se nos dão* na sua verdade.

Procedamos *pari passu*, cingindo-nos agora, ainda que de modo não exaustivo, a algumas teses da secção – a segunda da primeira parte – «A ontologia da obra de arte e o seu significado hermenêutico» («Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung»). Gadamer propõe, nesta secção, uma ontologia da obra de arte; por outras palavras, desenvolve uma investigação sobre o «modo de ser» [*Seinsart*] da obra de arte, em geral. Para levar a cabo esta pesquisa, embora não abstraia da diferença entre as várias artes, sugere que a sua diversidade pode ser resgatada por uma determinação em que todas elas acabariam, segundo Gadamer, por convergir. O «modo de ser» essencial da obra de arte seria a «apresentação»

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 79: «Wenn das Ästhetische in solchem Sinne Schein wäre, dann könnte seine Geltung – wie die Schrecknisse des Traumes – nur so lange herrschen, wie an der Wirklichkeit der Erscheinung nicht gezweifelt würde, und verlöre mit dem Erwachen seine Wahrheit.»

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 157: «Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen.» A este respeito, leia-se também o ensaio «Ästhetik und Hermeneutik», *Ästhetik und Poetik, I. Kunst als Aussage*, in *Gesammelte Werke*, vol. 8, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.

(*Darstellung*). A experiência estética, uma vez compreendida como experiência hermenêutica, deverá fazer-lhe justiça.

A análise da noção de «jogo» (*Spiel*) é adoptada como fio condutor da explicação ontológica, justamente na medida em que dela se torna possível extrair o conceito de «apresentação». Gadamer admite-o expressamente, notando que o reconhecimento da «apresentação» como modo de ser da obra de arte «[...] teve de ser preparado, derivando o conceito de apresentação [*Darstellung*] do conceito de jogo [*Spiel*], uma vez que a auto-apresentação [*Sichdarstellen*] é a verdadeira essência do jogo e, por consequência, também da obra de arte»⁵⁶⁹. A essência do jogo como «auto-representação» permite, em articulação com a noção de «transformação em obra» (*Verwandlung ins Gebilde*), dar conta das artes «representativas». A música, o teatro, a poesia são particularmente exemplares a este respeito. É-lhes essencial ser *re-apresentadas*: a interpretação é essencial à música; a dicção à poesia; a representação ao teatro. Através delas, vem à presença o que graças a elas é apresentado.

E no que respeita às restantes artes? Nomeadamente àquelas em que o carácter *re-apresentativo* – no sentido de uma mediação *interpretativa*, entre a obra e a recepção – parece problemático, como as artes plásticas? Tais são as perguntas a que a análise do conceito de «imagem» (*Bild*) pretende dar resposta. Um dos aspectos fulcrais desta análise consiste na aproximação da imagem ao conceito de *Repräsentation*, no sentido de delegação (*Vertretung*). Gadamer enfatiza que a imagem não se esgota na relação entre modelo ou imagem originária (*Urbild*) e cópia ou imagem substituta (*Abbild*). A imagem representa no sentido em que torna presente. Neste sentido, é o modelo que depende da imagem, e não o contrário, pois entende-se que a imagem não é uma mera cópia, mas um modo de apresentação. Aquilo ou aquele cujo ser depende de se mostrar não se pertence: a imagem adquire primazia, uma vez mais, como apresentação (*Darstellung*). Através da imagem, o apresentado manifesta-se plenamente. Só através dela, o apresentado ganha finalmente corpo. Em suma, no contexto geral da ontologia da obra de arte levada a

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 110: «[...] muß “Darstellung” als die Seinsart des Kunstwerkes selber anerkannt werden. Das] sollte dadurch vorbereitet werden, daß der Begriff der Darstellung aus dem Begriff des Spiels abgeleitet wurde, sofern das Sichdarstellen das wahre Wesen des Spiels – und mithin auch des Kunstwerks – ist.»

cabo por Gadamer, a imagem – tal como o jogo – confirma o «modo de ser» da obra de arte como apresentação.

Por contraste com o modo de pensar subjectivista da estética mais recente, desenvolvemos acima o conceito de *jogo*, enquanto correspondente ao verdadeiro acontecer da arte. Esse ponto de partida vê-se agora confirmado na medida em que também a imagem – e, com esta, o todo das artes que não dependem da reprodução [*Reproduktion*] – é um processo do ser [*Seinsvorgang*] e que, por isso, não se pode compreendê-la de modo adequado enquanto objecto [*Gegenstand*] de uma consciência estética, mas que ela [imagem] é bem mais apreensível na sua estrutura ontológica a partir de fenómenos tais como o da representação [*Repräsentation*]. A imagem é um processo do ser – nela o ser aparece visível e pleno de sentido.⁵⁷⁰

Mas o que é afinal «apresentado»? O que vem à presença? O que se manifesta, ao ser apresentado artisticamente, de tal forma que aparece na plenitude do seu ser? A resposta de Gadamer parece indicar o próprio «ser», o «ser» do mundo e do ser humano – de nós próprios –, em cuja verdade o espectador é convidado a demorar-se. A ideia de reconhecimento é aqui fundamental. A tragédia constitui, na economia destas reflexões, um paradigma.

[A] elevação e o abalo que acometem o espectador aprofundam na verdade a sua *continuidade consigo mesmo*. O condoimento trágico provém do conhecimento de si que se comunica ao espectador. Ele reencontra-se a si mesmo no acontecimento trágico pois é a sua própria história [*Sage*], tal como a conhece pela tradição religiosa ou histórica, que aí se lhe apresenta [...].⁵⁷¹

Está em causa uma «verdade» relativa a si próprio e ao mundo que importa reconhecer; ou melhor, na qual importa reconhecer-se. Ao espectador cabe acolher e aprofundar essa verdade, permanecer maximamente atento à sua manifestação, de

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp. 136s: «Im Gegenzug gegen subjektivistische Denkweise der neueren Ästhetik hatten wir oben den Begriff des *Spieles* als des eigentlichen Kunstgeschehens entwickelt. Dieser Ansatz hat sich uns jetzt insofern bestätigt, als auch das Bild – und damit das Ganze der nicht auf Reproduktion angewiesenen Kunst – ein Seinsvorgang ist und darum als Gegenstand eines ästhetischen Bewußtseins nicht angemessen begriffen werden kann, sondern viel eher von solchen Phänomenen wie dem der Repräsentation aus in seiner ontologischen Struktur erfaßbar wird. Das Bild ist ein Seinsvorgang – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung.»

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 126: «[...] die Gehobenheit und die Erschütterung, die über den Zuschauer kommen, vertiefen in Wahrheit seine *Kontinuität mit sich selbst*. Die tragische Wehmut entspringt der Selbsterkenntnis, die dem Zuschauer zuteil wird. Er findet in dem tragischen Geschehen sich selber wieder, weil es seine eigene ihm aus religiöser oder geschichtlicher Überlieferung bekannte Sage ist, die ihm da begegnet [...].»

modo a poder integrá-la na sua própria experiência hermenêutica. Quer dizer, assumindo que o ser se manifesta na arte, a atitude perante uma obra de arte que procura fazer-lhe justiça só pode ser – deve ser – hermenêutica. A primazia da obra de arte confunde-se, neste caso, com a autoridade que não se pode negar ao que se dá como «apresentação» do ser, como um modo pelo qual o ser se revela.

Como se torna claro a partir do que expusemos até aqui, em resumo, uma tal ontologia da obra de arte determina, *a priori*, o acontecer da experiência estética, como experiência hermenêutica, pois pressupõe, de antemão, que o «modo de ser» da obra de arte corresponde ao fenómeno hermenêutico da «apresentação».

Chegados a este ponto, permita-se-nos enunciar os dois principais motivos que, a nosso ver, condensam a divergência entre os perspectivas teóricas de Gadamer e de Adorno em matéria de arte: o primeiro diz respeito à experiência estética; o segundo ao que se entende, em arte, por verdade.

(1)

Na filosofia de Gadamer, a convicção – partilhada com Adorno – de que, na experiência estética, o objecto tem primazia – ainda que o seu desdobramento dependa do sujeito – vê-se comprometida, no que toca à sua pertinência teórica, pelo enquadramento ontológico da problemática estética. Ou seja, Gadamer, ao enveredar por uma ontologia da obra de arte – já o dissemos –, determina *a priori* a experiência estética, enquanto experiência hermenêutica. Nesse sentido, incorre numa *concepção heterónoma da experiência estética* que a condiciona, restringe e empobrece⁵⁷². Quer dizer, determinar *a priori* a experiência estética – seguindo o fio condutor de uma pesquisa ontológica sobre o «modo de ser» da obra de arte – enquanto experiência hermenêutica, não é susceptível de crítica apenas *abstractamente*, por constituir uma determinação heterónoma da experiência estética, mas, sobretudo, *concretamente*, por, precisamente, empobrecer o *teor* dessa experiência. Isto conduz-nos ao segundo ponto.

⁵⁷² Com efeito, a antinomia, proposta por Gadamer, entre «consciência estética» e «consciência hermenêutica» salda-se, a nosso ver, num empobrecimento da «experiência estética». Voltaremos a este ponto um pouco mais à frente.

(2)

Interpretando a experiência estética como fenómeno hermenêutico, Gadamer pressupõe, indevidamente, a comensurabilidade da obra de arte com quem com ela se confronta; anula *a priori* o excesso que possa constitui-la; mais, lança tacitamente a suspeita filisteia de que possa ter ficado aquém dela – ou, em todo o caso, sugere que poderia ter ido mais longe, ou mais fundo – quem não chegou a compreendê-la, isto é, a reconhecer-se nela... Conferir primazia à obra de arte quedar-se-á no plano das boas intenções, se não se assume a imprevisibilidade do processo que constitui a experiência estética, como desdobramento da obra de arte.

É pobre toda a estética que não chega a assumir a imprevisibilidade da experiência de obras de arte. A herança hegeliana que pesa sobre a hermenêutica de Gadamer – e não só de Gadamer – faz-se aqui sentir, como em nenhum outro momento. O círculo hermenêutico⁵⁷³ exerce violência sobre os contornos imprevistos do objecto estético, tolhe o que pode exceder o sentido antecipável deste, dociliza a experiência que ele proporciona.

Não se trata de mistificar a obra de arte e a experiência estética. Por «garantir a imprevisibilidade da experiência de obras de arte», entenda-se apenas isto: não tomar por adquirido que o espectador se deve *reconhecer* (*wiedererkennen*) na obra de arte, nem assumir que esse *reconhecimento* (*Wiedererkenntnis*) constitui um indício seguro da verdade na/da arte. Gadamer incorre – medir a distância que separa, neste ponto, as perspectivas de Adorno e Gadamer constitui uma bela pedra-de-toque para analisar a tese central desta dissertação – numa concepção da verdade estética

⁵⁷³ Eis como Gadamer apresenta esse círculo hermenêutico num passo da segunda parte de *Verdade e método*: «Recordamo-nos aqui da regra hermenêutica, segundo a qual se tem de compreender o todo [*Ganze*] a partir do particular [*Einzelne*] e o particular a partir do todo. Esta regra provém da retórica antiga e foi transferida pela hermenêutica recente do discurso artístico para a arte de compreender [*Kunst des Verstehens*]. Tanto num como noutro caso está subjacente uma compreensão circular. A antecipação de sentido, na qual se visa o todo, transforma-se assim na compreensão explícita de que as partes, que se determinam a partir do todo, também determinam, por sua vez, esse todo.» (*Ibid.*, p. 275: «Wir erinnern uns hier der hermeneutischen Regel, daß man das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen verstehen müsse. Sie stammt aus der antiken Rhetorik und ist durch die neuzeitliche Hermeneutik von der Redekunst auf die Kunst des Verstehens übertragen worden. Es ist ein zirkelhaftes Verhältnis, das hier wie dort vorliegt. Die Antizipation von Sinn, in der das Ganze gemeint ist, kommt dadurch zu explizitem Verständnis, daß die Teile, die sich vom Ganzen her bestimmen, ihrerseits auch dieses Ganze bestimmen.»)

baseada na identidade, no reconhecimento e na integração na tradição. Logo no início de «Ästhetik und Hermeneutik» – um ensaio de 1964 –, Gadamer explicita-o claramente:

Se a constituição fundamental da historicidade do ser humano [*menschlichen Daseins*] é a de se conciliar compreensivamente consigo próprio e, necessariamente, com o todo da sua própria experiência do mundo, então, toda a tradição se vê aí igualmente incluída. Esta abrange não apenas textos, mas também instituições e formas de vida. Mas, sobretudo, o encontro com a arte releva do processo de integração que cabe à vida humana situada em tradições.⁵⁷⁴

Encontrar-se ou perder-se

Para Gadamer, o fenómeno da verdade anda a par das experiências do reconhecimento e da integração. É neste sentido que, no quadro teórico de *Verdade e Método*, suscitando a questão da verdade, a pesquisa sobre a experiência da arte é, eminentemente, o primeiro patamar na edificação de uma teoria hermenêutica universal, com pretensões ontológicas.

Na teoria estética adorniana passa-se precisamente o inverso: é a incomensurabilidade da arte à tradição, a sua negatividade, a sua força centrífuga, aquilo que, por mor do que outrora – no espírito da *Aufklärung* – visava a libertação dos seres humanos do medo, se opõe ao curso do mundo e exige ser pensado, no campo da arte, como relativo à verdade.

Se o potencial crítico da arte é o que, concretizando-se em obras de arte singulares, constitui o seu «teor de verdade», então, que a experiência de obras de arte se veja perturbada, no que concerne à sua compreensão, por um elemento enigmático que não se deixa reconhecer nem integrar e que transforma o confronto com a obra de arte numa experiência *crítica* – i.e., numa experiência de *crise* compreensiva –, torna

⁵⁷⁴ Hans-Georg GADAMER, «Ästhetik und Hermeneutik», *Ästhetik und Poetik, I. Kunst als Aussage*, in *Gesammelte Werke*, vol. 8, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, pp. 1-2: «Wenn es die Grundverfassung der Geschichtlichkeit des menschlichen Daseins ist, sich verstehend mit sich selbst zu vermitteln, und das heißt notwendig mit dem Ganzen der eigenen Welterfahrung, dann gehört dazu auch alle Überlieferung. Diese umfaßt nicht nur Texte, sondern auch Institutionen und Lebensformen. Vor allem aber gehört die Begegnung mit der Kunst in den Integrationsvorgang hinein, der dem in Überlieferungen stehenden menschlichen Leben aufgegeben ist.»

patente como ela, ou melhor, como a experiência por ela exigida constitui uma espécie de crítica *em acto* da racionalidade.

Faz-se justiça ao objecto estético fazendo a experiência por ele exigida. Quer dizer, é na experiência estética, mesmo admitindo que nela persiste um esforço de compreensão – o que é diferente, sublinhe-se, de dizer que ela é uma experiência de compreensão – que tudo se decide. Para Gadamer – e é este o cerne da sua polémica contra a «consciência estética»⁵⁷⁵ –, ela traduz-se numa experiência de reconciliação consigo próprio, ou seja, de reconhecimento de si, na sua relação com o mundo e com a tradição e, no limite, de desvelamento do ser.

Adorno, em detrimento deste reconhecimento, desta reconciliação, deste reencontro consigo próprio defende, pelo contrário, que a experiência especificamente estética consiste num «perder-se nas obras de arte» [*sich Verlieren an die Kunstwerke*]⁵⁷⁶ e afirma que «[o] redemoinho [*Strudel*] desta dialéctica [entre as partes e o todo de obras de arte] acaba por devorar o conceito de sentido»⁵⁷⁷. Adorno não deixa margem para dúvidas, num passo já citado de «Parataxis», ao escrever que «a via da negação determinada do sentido é a que conduz ao teor de verdade»⁵⁷⁸. Sela-se, assim, a afinidade electiva entre o «carácter enigmático» – aqui, sob a figura da «negação determinada do sentido», enquanto crítica imanente e em acto da razão – e o «teor de verdade». A *verdade* do *enigma* – daquilo cujo sentido permanece

⁵⁷⁵ A antinomia em que insiste Gadamer entre «consciência estética» – suspeita de ignorar a co-pertença da obra de arte ao mundo e de reduzir a experiência estética a uma «vivência» (*Erlebnis*) excepcional na vida dos seres humanos, a uma espécie de «aventura» – e «consciência hermenêutica» afigura-se-nos aparente, porquanto radica num entendimento restrito do «estético». De um ponto de vista adorniano, em primeiro lugar, a verdade dá-se na experiência estética – uma formulação que Gadamer não contestaria –, sendo que, neste dar-se, em segundo lugar, ela nunca é essencialmente – como Gadamer pretende – a manifestação de um «apresentado», que caberia ao espectador captar, numa experiência compreensiva de reconhecimento de si ou de desvelamento do ser. Para tal, isto é, para compreender como pode estar em causa uma verdade na experiência estética, sem que esta se entenda como experiência de compreensão e sem que se sujeite a obra de arte ao conceito de «apresentação» (*Darstellung*), seria necessário romper com o modelo hermenêutico de Gadamer e, assim, expor o espectador à força desmedida da obra de arte. Com efeito, obras de arte há, cuja irredutibilidade à capacidade compreensiva do sujeito é indesmentível. Muitas exigem uma experiência em que o domínio da razão é afectado de modo irreparável, uma experiência, portanto, que exige uma «segunda reflexão» em que se sigam os vestígios do choque que uma tal experiência constitui. Tal nada tem que ver com a alegada frivolidade da aventura. Apenas – e não é pouco – se entende que a obra de arte não se limita a corroborar e fortalecer a compreensão hermenêutica de si próprio, como se supõe no quadro hegeliano em que a reflexão de Gadamer radica ostensivamente. Ao invés, a obra de arte põe-na fundamentalmente em causa – à compreensão de si e do mundo – e convoca uma crítica concomitante da racionalidade e do sujeito que a representa.

⁵⁷⁶ *ÄT*, p. 267: «[Spezifisch ästhetische Erfahrung, das] sich Verlieren an die Kunstwerke [...]»

⁵⁷⁷ *ÄT*, p. 266: «Der Strudel dieser Dialektik verschlingt schließlich den Begriff des Sinnes.»

⁵⁷⁸ «Parataxis», p. 451: «Die Bahn von dessen [Sinn] bestimmter Negation dann ist die zum Wahrheitsgehalt.»

irreconhecível em obras de arte – dá-se na resistência deste último a ser subsumido na/pela razão; a crise em que esta se vê lançada é o processo em que se desdobra o «teor de verdade» do «carácter enigmático». «Quem se movimenta na arte meramente para a compreender, transforma-a em algo evidente, e a arte é-o apenas em última instância»⁵⁷⁹.

Incomprendibile ma non troppo

Importa, no entanto, frisar que uma tal crise compreensiva só tem lugar em virtude de um esforço de compreensão e que, na associação da experiência do incompreensível ao «teor de verdade», algo se *compreende* acerca do «carácter enigmático» de obras de arte. Estes dois pontos são importantes pois permitem entender que a valorização do «carácter enigmático» não exclui uma «razão interpretadora» (*deutende Vernunft*), embora isto possa parecer contraditório com o que até aqui se defendeu. Mas não; trata-se de uma tensão entre o que não se deixa capturar e o que se tenta capturar. *Incomprendibile ma non troppo*, quer dizer, sem que o *incompreensível* seja fetichizado, como se o fracasso da compreensão fosse um fim em si mesmo...⁵⁸⁰

Com efeito, poderia contrapor-se ao que dissemos acerca da ênfase no processo de decifração do enigma, em detrimento da sua resolução – a nossa hipótese sendo a de que há uma certa coincidência entre o desdobramento do «carácter enigmático» e a actualização do «teor de verdade» –, a citação de uma passagem da *Teoria Estética* que, em virtude de nela se equacionar explicitamente a relação entre enigma e verdade, não poderíamos ignorar.

O teor de verdade de obras de arte é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas. Na medida em que exige a solução, o enigma remete para o teor de verdade. Este só se obtém através da reflexão filosófica. Isto, e não outra coisa, justifica a estética. Enquanto nenhuma obra de arte se deixa absorver por determinações racionalistas ou pelo que sobre ela é julgado, todas

⁵⁷⁹ *ÄT*, p. 185: «Wer bloß verständnisvoll in der Kunst sich bewegt, macht sie zu einem Selbstverständlichen, und das ist sie am letzten.»

⁵⁸⁰ Com efeito, a valorização do «carácter enigmático» da arte não se confunde, na estética adorniana, com uma espécie de fetichização do incompreensível, i.e., com uma espécie de comprazimento teórico na *ideia* do irresolúvel que, ao mesmo tempo, não atravessa a *experiência* concreta da irresolução...

elas, não obstante, recorrem, por força da indigência do seu carácter enigmático, à razão interpretadora.⁵⁸¹

Esta remissão para uma «razão interpretadora» [*deutende Vernunft*], sendo aparentemente contraditória com a ideia de que se trata, antes de mais, de se confrontar com o «carácter enigmático» de obras de arte, não o é: só está sujeito à experiência do enigma, quem procura decifrá-lo. O enigma atrai; e exige, nessa medida, a sua decifração; requer, por assim dizer, uma «razão interpretadora»; que a remissão para esta, na perspectiva de Adorno, mesmo se arrasta a noção de compreensão, não implique a ideia de que o incompreendido na obra de arte deva tornar-se, por fim, compreensível para quem por ela é interpelado, marca a linha de demarcação entre a sua teoria estética e a hermenêutica de Gadamer. Logo, para Adorno, «o carácter enigmático não é extinguido pela compreensão»⁵⁸². É, por assim dizer, o perigo da obra de arte que assim se salvaguarda.

Na mesma passagem, Adorno refere-se à resolução objectiva do enigma de cada obra de arte particular, identificando essa resolução com o «teor de verdade». Esta afirmação pode, uma vez mais, soar contraditória com o que até aqui procurámos salientar, a saber, que a verdade do enigma não consiste na solução deste, mas que ambos – «carácter enigmático» e «teor de verdade» – se interceptam no processo de decifração, e não no seu resultado. É, por isso, importante contextualizar aquela passagem, confrontando-a com uma outra, não tanto para nos defendermos da suspeita de termos interpretado mal, até aqui, a valorização adorniana da relação entre «carácter enigmático» e «teor de verdade», mas, sobretudo, para salientar que, a nosso ver, Adorno – ao sustentar, por um lado, que «[o] teor de verdade de obras de arte é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas»⁵⁸³ e, por outro lado, ao frisar que «[n]ão cabe à estética compreender as obras de arte como objecto hermenêuticos» e que, «na situação actual, haveria que compreender a sua incompreensibilidade»⁵⁸⁴ –

⁵⁸¹ *ÄT*, p. 193: «Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik. Während kein Kunstwerk in rationalistischen Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht, wendet gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft.»

⁵⁸² *ÄT*, p. 185: «Durchs Verstehen jedoch ist der Rätselcharakter nicht ausgelöscht.»

⁵⁸³ *ÄT*, p. 193: «Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen.»

⁵⁸⁴ *ÄT*, p. 179: «Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.»

não está a incorrer numa contradição, limitando-se, apenas, a encarar a mesma questão sob dois pontos de vista distintos.

A passagem com que me parece oportuno contrastar a anterior articula duas acepções do que significa resolver o carácter enigmático.

Compreender, no sentido mais elevado – a resolução do carácter enigmático que ao mesmo tempo o mantém –, prende-se com a espiritualização da arte e da experiência artística, cujo primeiro meio [*Medium*] é a imaginação. Todavia, a espiritualização da arte não se aproxima imediatamente do seu carácter enigmático através da explicação conceptual, mas na medida em que concretiza o carácter enigmático. Solucionar o enigma é o mesmo que indicar o fundamento da sua insolubilidade: o olhar com que as obras de arte encaram quem as contempla. Que as obras de arte exijam ser compreendidas, com isto sendo o seu teor captado, está ligado à sua experiência específica, mas só se realiza uma tal exigência mediante uma teoria que reflecta a experiência.⁵⁸⁵

Antes de mais, sublinhe-se que, no seu sentido mais elevado, a compreensão de obras de arte resolve e mantém, em simultâneo, o carácter enigmático. Urge, portanto, saber em que medida a compreensão o resolve e em que medida o mantém. Temos consciência de que enveredamos por pormenores da exegese dos textos de Adorno. Em todo o caso, não nos parece que se trate de uma questão totalmente despreciada ou, menos ainda, de um mero preciosismo. Eis como interpretamos, por nosso turno, esta passagem e a ambiguidade que lhe subjaz:

A compreensão resolve o enigma: num primeiro sentido, afirmar que o «carácter enigmático» actualiza o potencial crítico da arte – na medida em que resiste a ser compreendido, lançando quem se confronta com essa obra de arte numa crise de compreensão –, é já uma forma de *resolver* o «carácter enigmático», porquanto o identifica – e ao processo que desencadeia – com o «teor de verdade». Por outras palavras, frisar o potencial crítico – logo, o «potencial de verdade» – do «carácter enigmático», é já, de um ponto de vista geral, *resolvê-lo*. Quer dizer, esse potencial de

⁵⁸⁵ *ÄT*, p. 185: «Verstehen im obersten Sinn, die Auflösung des Rätselcharakters, die ihn zugleich erhält, hängt an der Vergeistigung von Kunst und künstlerischer Erfahrung, deren erstes Medium die Imagination ist. Aber die Vergeistigung der Kunst nähert ihrem Rätselcharakter sich nicht durch begriffliche Erklärung unmittelbar, sondern indem sie den Rätselcharakter konkretisiert. Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen. Die Forderung der Kunstwerke, verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert.»

verdade do enigma constitui, justamente – parafraseemos Adorno – o fundamento da sua insolubilidade e indicá-lo é, até certo ponto, solucionar o enigma. Mas esta solução genérica nada nos diz acerca da singularidade do processo que constitui o confronto com o «carácter enigmático» de *uma* obra de arte. Nesse sentido, esta compreensão do «carácter enigmático» – que o *resolve*, em geral, na arte – é uma que, ao mesmo tempo, *mantém*, de cada vez, o carácter enigmático do que *não compreende*, singularmente, numa obra de arte. Ou seja, há algo que, num segundo sentido de uma tal compreensão do enigma, não chega a ser compreendido.

A compreensão mantém o enigma: que, pelas suas consequências subversivas, se relacione, em geral, o «carácter enigmático» de obras de arte com o seu «teor de verdade» nada nos diz acerca da *concretização* do carácter enigmático nesta ou naquela obra em particular. O processo permanece, de cada vez, em aberto. Neste segundo sentido, a compreensão mantém o «carácter enigmático». No que toca à configuração enigmática de certas obras de arte, o enigma que cada uma delas constitui, permanece por resolver e insiste, fértil, na sua irresolução, mesmo quando se obtém uma resposta acerca do seu «fundamento», ao remetê-lo para o potencial crítico da arte. É necessário – parafraseemos de novo Adorno – concretizar o «carácter enigmático», mais do que explicá-lo conceptualmente.

Tentemos, num esforço de síntese, resumir numa frase o que resulta da análise levada a cabo nos últimos parágrafos, acerca da (ir)resolução do «carácter enigmático»: a resolução, em geral, do «carácter enigmático» de obras de arte – a sua associação ao potencial crítico da arte, cuja actualização em obras de arte concretas constitui o «teor de verdade» destas – mantém-no – ao «carácter enigmático» – irresoluto, na experiência singular de cada obra de arte.

Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint...

Em suma, no seu sentido mais elevado – e, também, no mais frágil – a compreensão consiste, por um lado, na verificação do potencial crítico do «carácter enigmático» de obras de arte singulares que, por outro lado, não antecipa a sua concretização. Compreender passa por se *aventurar* pelo terreno perigosamente fértil

do que se passa, na experiência estética, quando não se compreende; a fertilidade de uma tal experiência pode, portanto, assumir diversas feições, apontar em múltiplas direcções, declinar-se imprevisivelmente. A fertilidade da arte é imprevisível. E é esta imprevisibilidade que abre um amplo espaço entre a hipótese teórica – por nós avançada, na esteira de Adorno – de uma afinidade entre «teor de verdade» e «carácter enigmático» e o desdobramento efectivo deste último nesta ou naquela obra de arte.

«Compreender a incompreensibilidade» não significa apenas, como dissemos, compreender a razão pela qual obras de arte são ou se tornam incompreensíveis e/ou enigmáticas. A este respeito, tivemos a oportunidade de distanciar o ponto de vista adorniano, a um só tempo, das respostas historicista e essencialista a esta questão. Acrescentámos, entretanto, que, antes de mais, importava confrontar-se, concretamente, com o «carácter enigmático» de obras de arte e que embrenhar-se numa tal experiência era já, até certo ponto, uma forma de «compreender a incompreensibilidade», ou seja, uma actualização performativa da tentativa de abranger compreensivamente o que não se deixa capturar em obras de arte.

Fomos, entretanto, para lá da alternativa entre explicar e experienciar a incompreensibilidade. Compreender a incompreensibilidade implica – no quadro da aproximação à estética de Adorno que tentamos levar a cabo – discernir, de modo preciso, a fertilidade crítica da experiência enigmática. Enigmático, na arte, é não só o incompreensível enquanto tal, mas um incompreensível que, ao tentar ser compreendido, gera uma crise de compreensão *determinada* – determinada negativamente pelo seu *terminus a quo*: a própria razão.

No que toca ao potencial crítico da arte, é de uma crítica imanente da razão que se trata, nesta terceira figura do «teor de verdade» que associamos, nesta tese, ao «carácter enigmático». Se, sob as figuras do «protesto» e da «utopia» – as primeira e segunda figuras do «teor de verdade» que propusemos –, a arte mais veraz era crítica na medida em que ora negava um real cujas contradições tornava sensíveis, ora afirmava um real por vir, tornando-o aparente; agora, sob a figura do «enigma», a arte é pensada enquanto verdadeira, porquanto a experiência de certas obras de arte constitui a possibilidade de uma crítica em acto da racionalidade que enforma o real e determina as condições da sua transformação.

Assim se capta o cerne da afinidade entre «teor de verdade» e «carácter enigmático»: o teor de verdade desdobra-se à medida que o «carácter enigmático» surte efeito.

Enigma: a pedra-de-toque de um uso desregulador da arte

Kant falara, no termo da sua «Dialéctica transcendental» – a terceira grande secção da *Crítica da Razão Pura*⁵⁸⁶ –, de um «uso regulador das ideias da razão pura» (*regulativen Gebrauch der Ideen der reinen Vernunft*). Ao referir-se a «razão pura», Kant visava, neste ponto, uma faculdade capaz de *unificar* o entendimento. Lidava, portanto, com uma acepção menos lata – ainda que não menos ambiciosa – de «razão», distinta, portanto, da que estava em jogo no título da obra, que abarcaria quer o entendimento (*Verstand*), quer a razão (*Vernunft*), entendendo esta última na acepção mais estrita que pauta a «Dialéctica transcendental».

Se o entendimento [*Verstand*] é uma faculdade que confere unidade aos fenómenos mediante regras, então a razão [*Vernunft*] é a faculdade que unifica as regras do entendimento sob princípios. Assim, ela nunca se dirige logo à experiência, ou a um qualquer objecto, mas ao entendimento, para conferir, através de conceitos, unidade *a priori* aos diversos conhecimentos desta faculdade; unidade que pode chamar-se unidade de razão [*Vernunftseinheit*] e é de um tipo completamente diferente daquela que o entendimento pode realizar.⁵⁸⁷

Após a «Estética» e a «Analítica», a «Dialéctica» constitui, no idealismo transcendental de Kant, uma «lógica da aparência» [*Logik des Scheins*]⁵⁸⁸. Quer dizer, mal se estenda, ilegitimamente, o uso das categorias do entendimento para lá do seu

⁵⁸⁶ Em rigor, a «Dialéctica transcendental» constitui a segunda divisão da «Lógica transcendental» – a «Analítica transcendental» sendo a primeira divisão – que, por sua vez, é a segunda parte da «Doutrina transcendental dos elementos» [*Transzendente Elementarlehre*], a que se segue, já perto do final, a muitíssimo mais curta «Doutrina transcendental do método» [*Transzendente Methodenlehre*]. Para simplificar, no que se segue, referir-nos-emos, abstraindo um pouco da complexidade arquitectónica da *Crítica da Razão Pura*, às secções da «Estética», da «Analítica» e da «Dialéctica».

⁵⁸⁷ Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, B 359/A 302: «Der Verstand mag ein Vermögen der Einheit der Erscheinungen vermitteln der Regeln sein, so ist die Vernunft das Vermögen der Einheit der Verstandesregeln unter Prinzipien. Sie geht also niemals zunächst auf Erfahrung, oder auf irgend einen Gegenstand, sondern auf den Verstand, um den mannigfaltigen Erkenntnissen desselben Einheit a priori durch Begriffe zu geben, welche Vernunftseinheit heißen mag, und von ganz anderer Art ist, als sie von dem Verstande geleistet werden kann.»

⁵⁸⁸ Cf. *ibid.*, B 350/A 293

uso empírico – restrito ao âmbito da experiência possível – incorre-se num uso transcendental das mesmas, por meio do qual tudo o que se obtém é mera aparência transcendental. Que o princípio da razão seja, no seu uso lógico, o de «encontrar, para o conhecimento condicionado do entendimento, o incondicionado [*Unbedingte*] com o qual se completa a sua unidade»⁵⁸⁹ e que, no seu uso puro, se admita que, «dado o condicionado, também é dada (isto é, incluída no objecto e na sua ligação) toda a série das condições subordinadas, série que, por isso, é em si mesma incondicionada»⁵⁹⁰, constitui o cerne da aparência transcendental.

É a partir de um uso ilegítimo deste princípio – ilegítimo, na medida em que se chega a atribuir realidade objectiva às ideias obtidas mediante raciocínios – que se chega, designadamente, às ideias de «alma» [*Seele*], de «mundo» [*Welt*] e de «deus» [*Gott*]. À «Dialéctica» cabe, justamente, denunciar esses raciocínios como sofismas, recusar a aparência enganadora subjacente à atribuição de realidade objectiva a tais ideias e, mesmo que seja impossível fazer desaparecer essa aparência, impedir que ela nos engane⁵⁹¹.

Contudo, Kant pretenderá, por assim dizer, salvar essa aparência, propondo, também ele, uma espécie de «resgate da aparência». A aparência transcendental em que incorre a razão, lançando-se, com os seus raciocínios, na senda da «condição da condição» – do incondicionado, portanto –, é resgatada por um «uso regulador» [*regulativen Gebrauch*] das ideias transcendentais. Quer dizer, além de admitir «que a razão humana tem um pendor natural para transpor essa fronteira [correspondente aos limites do campo da experiência possível] e que as ideias transcendentais são para ela simplesmente tão naturais como as categorias para o entendimento»⁵⁹², Kant, além de verificar, legítima – em benefício dos propósitos que animarão a sua *Crítica da Razão Prática* – um tal «pendor natural».

⁵⁸⁹ *Ibid.*, B 364/A 307: «[...] zu dem bedingten Erkenntnis des Verstandes das Unbedingte zu finden, womit die Einheit desselben vollendet wird.»

⁵⁹⁰ *Ibid.*, B 364/A 307s: «[...] wenn das Bedingte gegeben ist, so sei auch die ganze Reihe einander untergeordneter Bedingungen, die mithin selbst unbedingt ist, gegeben (d.i. dem Gegenstande und seiner Verknüpfung enthalten).»

⁵⁹¹ Com efeito, cabe à crítica, segundo Kant, demonstrar a ilegitimidade dos raciocínios subjacentes a estas ideias: dos paralogismos, relativos à ideia de alma (enquanto unidade absoluta do sujeito pensante, do «eu»); das antinomias, no que concerne ao mundo (como unidade absoluta da série das condições do fenómeno); e do ideal, no respeitante a deus (enquanto unidade absoluta da condição de todos os objectos do pensamento em geral).

⁵⁹² *Ibid.*, B 670/A 642: «[...] daß die menschliche Vernunft dabei einen natürlichen Hang habe, diese Grenze zu überschreiten, daß transzendente Ideen ihr eben so natürlich sein, als dem Verstande die Kategorien [...]»

Ou seja, não fornecendo conceitos de objectos – não tendo por isso um uso constitutivo – as ideias transcendentais contribuem, se o seu uso for imanente e regulador, para a unidade sistemática de todo o conhecimento.

Assim sendo, afirmo que as ideias transcendentais nunca são de uso constitutivo, de modo que por ele fossem dados conceitos de determinados objectos [...]. Em contrapartida, têm um uso regulador excelente e necessariamente indispensável, a saber, o de dirigir o entendimento para um certo fim [...]. Se considerarmos em toda a sua extensão os conhecimentos do nosso entendimento, encontramos que aquele de que a razão especificamente dispõe e procura realizar é a *sistemática* do conhecimento, isto é, a sua concatenação a partir de um princípio. Esta unidade da razão pressupõe de cada vez uma ideia, nomeadamente a da forma de um todo do conhecimento que precede o conhecimento determinado das partes e inclui as condições para determinar *a priori* o lugar de cada parte e a sua relação com as restantes.⁵⁹³

Por contraste com um tal «uso regulador» [*regulativer Gebrauch*] das ideias da razão pura – saltemos, de volta, para a pesquisa que nos ocupa sobre o «carácter enigmático» de obras de arte –, oferece-se-nos pensar um «uso desregulador» da arte. *Por um «uso desregulador» da arte – ou, mais precisamente, do «enigmático» nela – entender-se-ia aqui um conjunto de discursos, práticas, experiências que prolongassem o confronto com o «carácter enigmático» de certas obras arte; um uso, portanto, que prolongasse, ampliasse, prodigalizasse os efeitos críticos da experiência estética sobre os modos de racionalidade vigentes – outra coisa não seria a dinâmica da «crítica de arte», tal como a apresentámos na Primeira Parte, como prolongamento positivo da negatividade da arte. Um tal uso, uma tal experiência, tais práticas, tais discursos, não visariam, portanto, a unidade de razão [Vernunfteinheit] ou uma sistemática do conhecimento [Systematische der Erkenntnis] – como o uso regulador das ideias da razão –, mas, pelo contrário, a transgressão daquela unidade sistemática dos processo racionais que, sob o princípio da identidade, regem o real,*

⁵⁹³ *Ibid.*, B 673/A 645: «Ich behaupte demnach: die transzendentalen Ideen sind niemals von konstitutivem Gebrauche, so, daß dadurch Begriffe gewisser Gegenstände gegeben würden [...]. Dagegen aber haben sie einen vortrefflichen und unentbehrlichnotwendigen regulativen Gebrauch, nämlich den Verstand zu einem gewissen Ziele zu richten [...]. Übersehen wir unsere Verstandeserkenntnisse in ihrem ganzen Umfange, so finden wir, daß dasjenige, was Vernunft ganz eigentümlich darüber verfügt und zu Stande zu bringen sucht, das Systematische der Erkenntnis sei, d.i. der Zusammenhang derselben aus einem Prinzip. Diese Vernunfteinheit setzt jederzeit eine Idee voraus, nämlich die von der Form eines Ganzen der Erkenntnis, welches vor der bestimmten Erkenntnis der Teile vorhergeht und die Bedingungen enthält, jedem Teile seine Stelle und Verhältnis zu den übrigen a priori zu bestimmen.»

cuja ordenação se veria assim potencialmente subvertida. Uma tal crítica da razão, assim sendo, não visaria a negação abstracta da razão, mas a sua negação determinada, i.e., uma crítica imanente da sua organização e dos seus processos, enquanto estes constituem as condições de possibilidade da experiência e do próprio real.

Neste ponto, transgredimos, por nossa conta e risco, o quadro terminológico do pensamento kantiano a que recorreremos para, por contraste, propormos um «uso desregulador» da arte. Por condições da experiência, portanto, entendemos não só o enquadramento lógico da experiência espaço-temporal – que Kant abarcara teoricamente com uma pesquisa sobre, por um lado, as intuições puras da sensibilidade (o espaço e o tempo) e, por outro, sobre os conceitos puros do entendimento (as categorias) que, entretanto, se vêem articulados graças à intervenção da imaginação (a faculdade do «esquematismo») –, mas ainda noções, conceitos, ideias como as de «alma», «mundo» e «deus» – as ideias da razão pura, cuja legitimidade, para Kant, só mediante um seu uso regulador se veria salvaguardada⁵⁹⁴ – e tudo o que, em relação com estas ideias, condiciona histórica e socialmente a experiência real dos indivíduos, pois enforma – como mesmo um acérrimo materialista pode reconhecer – a sua relação consigo próprio e com o mundo, as suas expectativas, o seu desejo, a sua memória, enfim, toda a sua experiência, na suas mais diversas dimensões.

A vantagem que a inclusão do «Excurso» sobre a crítica apresenta na economia desta dissertação, na medida em que nele se acompanhou as diferentes etapas da maturação do conceito filosófico de crítica, torna-se, aqui, patente. O

⁵⁹⁴ Como sabemos, para Kant, estas ideias (ou conceitos da razão) não só *não são* condições da experiência, como constituem transgressões, no que toca à sua pretensão de conhecimento objectivo – que se estende para lá da esfera da experiência possível –, do uso empírico das categorias que, essas sim – a par das formas puras do tempo e do espaço – constituem as únicas condições de possibilidade da experiência. Pensar a realidade objectiva de tais ideias – de «alma», de «mundo» e de «deus» – constituía a ambição da chamada «metafísica especial», sobre cuja legitimidade a crítica chega, na «Dialéctica transcendental» da *Crítica da Razão Pura*, a um resultado negativo. Contudo, refreado o ímpeto metafísico, Kant reserva para tais ideias um «uso regulador», cuja legitimação permitirá estabelecer uma ponte entre as preocupações estritamente teóricas da *Crítica da Razão Pura* e o campo prático, da acção moral, de que Kant se ocupará, sobretudo, na *Crítica da Razão Prática*. Kant, no entanto, não se coíbe de, já na *Crítica da Razão Pura*, explicitar este propósito, referindo-se ao facto de «que eles [conceitos transcendentais da razão ou ideias da razão] podem talvez tornar possível uma transição entre os conceitos da natureza e os práticos e proporcionar às próprias ideias morais um mesmo tipo de firmeza e uma conexão com os conhecimentos especulativos da razão». (*Ibid.*, B 386/A 319: «[...] daß sie vielleicht von den Naturbegriffen zu den praktischen einen Übergang möglich machen, und den moralischen Ideen selbst auf solche Art Haltung und Zusammenhang mit den spekulativen Erkenntnissen der Vernunft verschaffen können.»)

potencial crítico da arte – que um seu «uso desregulador» viria dinamizar e fortalecer – surge, aqui, à altura da ambição de uma crítica do real, que o é, na sua radicalidade filosófica – foi este um dos pontos que salientámos naquele «Excurso» –, visando criticamente não apenas o real, mas as próprias condições desse real. Enveredaríamos, ao seguir este fio de raciocínio, por um outro problema: o da afinidade entre arte e filosofia. Voltaremos a ele no Cap. V.

Em suma, ao «uso regulador» das ideias da razão que, visando a unidade do entendimento (enquanto condição de possibilidade da experiência), contribuía para uma concepção unitária do real, contrapomos o «uso desregulador» dos enigmas em arte – um uso equiparável ao seu desdobramento crítico –, o qual se traduziria numa crítica imanente e em acto, a um tempo, do real e das suas condições.

O enigma seria, por outras palavras, a pedra-de-toque de uma crítica estética – imanente à arte e aos seus efeitos – da razão, entendida como condição de possibilidade do real, do seu conhecimento e da sua transformação.

Tour de force beckettiano:

Esta passagem por Kant poderá parecer extemporânea. Convém, por isso, frisar, a seu respeito, dois pontos. Em primeiro lugar, que o que a torna pertinente é, decididamente, o facto de a noção de «desregulação» (*versus* «regulação») permitir conceber uma espécie de *acção* sobre as próprias condições do pensamento e da experiência – que, no caso do «uso desregulador» a que aludimos, será uma acção crítica e imanente da arte sobre a razão – e, em segundo lugar, que a formulação que assim obtemos do potencial crítico da arte – vinculado, portanto, ao potencial desregulador do «carácter enigmático» de obras de arte – não nos obriga a seguir, sistematicamente, a terminologia kantiana, nomeadamente no que toca ao que constitui o plano das condições do real que, nesta tese, entendemos num sentido lato – histórico, social, económico – como, no «Excurso», tivemos ocasião de precisar.

Dito isto, esta passagem pela «Dialéctica transcendental» postula um desafio que não podemos ignorar. O desafio consiste em acercar-se da concretização do potencial desregulador do «enigmático» em obras de arte singulares, no que toca – pois bem, precisamente – às noções de «alma» (ou de «eu»), de «mundo» e de

«deus». Isto, porque, ao anunciar-se o potencial desregulador de obras de arte enigmáticas, aventa-se, implicitamente, a possibilidade de uma subversão daquelas ideias – identificadas como condições unificadoras da experiência e do real –, pela arte e, maximamente, por elementos enigmáticos de obras de arte.

O que se segue, contudo, traduzir-se-á numa breve sinalização dos processos que atravessam muitas obras de arte, de modos muitíssimo distintos. Seria, aliás, uma tarefa hercúlea deter-se, por exemplo, na transgressão do «eu», introduzindo um excursus sobre um conjunto alargado de obras de arte, em cuja dinâmica a experiência do «eu» idêntico a si mesmo é problematizada.

No lugar de um desdobramento extensivo e exemplificativo desses processos, propomos um *tour de force*: o de sinalizar, numa única obra de arte – através da leitura que dela propôs Adorno – a captação do potencial desregulador, transgressor, subversivo, não de um, mas daqueles três elementos geradores de coesão e unidade na experiência e no (do) real.

Voltamos, assim, na derradeira etapa deste capítulo, a *Fin de partie* e, mais precisamente, ao que nesta obra – olhando de perto aspectos enigmáticos nela captados e desdobrados por Adorno – estiliza a unidade subjacente à experiência e à compreensão do «eu» (como *substância*), do «mundo» (como *totalidade*) e de um ente – ou de um plano – *absoluto*, que resgatasse, pela sua necessidade, a contingência de tudo e de todas as coisas⁵⁹⁵.

...desalmados...

Que em *Fin de partie* esteja em jogo a transgressão da unidade do eu e uma quase literal refutação – se assim se pode falar – do seu carácter substancial, sintetiza-

⁵⁹⁵ A singularidade de cada obra de arte tem primazia. Isto é válido, em geral, para a estética de Adorno e constitui um dos pontos a que temos dado, nesta tese, particular ênfase. Assim, também no que toca à proposta de um «uso desregulador» da arte que viria animar a crítica de arte, ela – essa singularidade – deverá constituir um critério da exposição. Optaremos, assim, por voltar a *Fin de partie* e por nos concentrarmos no ensaio de Adorno sobre a peça de Beckett, prescindindo de, nesta etapa da tese, multiplicar as análises – as de Adorno sobre outras obras de arte ou outras que realizássemos, ou tivéssemos realizado e aqui incluíssemos, por nossa conta. *Fin de partie*, além disso, tem a vantagem de congrega motivos capazes de animar, a um só tempo, a desregulação das ideias reguladoras de «eu», de «mundo» e... «do que há de vir» (a enunciação de deus é múltipla; a sua questão é complexa, como tentaremos mostrar).

o Adorno, de modo inequívoco, afirmando que esta obra constitui uma espécie de «epílogo [*Nachspiel*] da subjectividade»⁵⁹⁶. É a vacuidade da pretensão do «eu» à subsistência, à simplicidade, à identidade consigo próprio no tempo e no espaço que se torna manifesta; é a fragilidade da experiência subjectiva⁵⁹⁷ que se traz – ou traz *Fin de partie* – à superfície do texto.

À norma da filosofia existencial, segundo a qual os homens deveriam ser, na medida em que já não podem ser outra coisa, eles próprios, *Fin de partie* apresenta a antítese, [a saber,] que precisamente este próprio [*Selbst*] não seria o próprio [*Selbst*], mas um macaquear [*äffische Nachahmung*] de algo não existente. A hipocrisia de Hamm traz à luz do dia a mentira que inere ao facto de se dizer eu, atribuindo-se assim aquela substancialidade [*Substantialität*], cujo contrário é o conteúdo daquilo que é reunido pelo eu. O permanente, como síntese do efémero, é a sua ideologia.⁵⁹⁸

A fragilidade do eu, o modo embaraçado com que simula uma unidade, como quando as personagens disfarçam o facto de permanentemente mudarem de ideias, de sentimentos, de ânimo, algo como a encenação da mentira que representa a subsunção da multiplicidade irreduzível do que se é sob uma unidade fictícia, tudo isto atravessa muitas passagens de *Fin de partie*, para além da que surge citada, no encadeamento daquele comentário, em «Versuch, das Endspiel zu verstehen»:

Hamm. – Tout cela est plaisant en effet. Veux-tu que nous pouffions un bon coup ensemble?

⁵⁹⁶ Cf. «Endspiel», p. 303: «Com a subjectividade, de que *Fin de partie* é o epílogo [...]» («Mit der Subjektivität, deren Nachspiel das Endspiel ist [...]»)

⁵⁹⁷ Para Adorno, não fará sentido distinguir entre «eu» (ou «alma») e «sujeito»: a hipóstase do primeiro – criticada, por Kant, no capítulo dedicado aos paralogismos da razão pura – é indissociável, no quadro do pensamento crítico adorniano, da ideia de espontaneidade associada, por Kant, à faculdade do entendimento (cf. «Excurso»). Não ignoramos, no entanto, que, no quadro do idealismo transcendental kantiano, «alma» e «sujeito» são noções distintas e independentes, a primeira dizendo respeito à atribuição ilegítima de realidade objectiva ao substrato de experiência (possível), de que a segunda garante, apenas, a síntese. Serve esta breve nota para corroborar o que há pouco dissemos, a saber, que, apesar de tomarmos como pedra de toque a noção kantiana de «uso regulador», não se trata de adoptar, em toda a sua precisão sistemática, a terminologia kantiana. A isto se pode e deve acrescentar, nesta ordem de ideias, que a questão da liberdade – que Adorno tem também em conta ao referir-se a um «epílogo da subjectividade» – não é tratada, no âmbito da *Crítica da Razão Pura*, na secção dos paralogismos, mas na das antinomias (na terceira antinomia).

⁵⁹⁸ «Endspiel», p. 312: «Zur Norm der Existentialphilosophie, die Menschen sollten, weil sie schon gar nichts anderes mehr sein können, sie selber sein, setzt das Endspiel die Antithese, daß genau dies Selbst nicht das Selbst sondern die äffische Nachahmung eines nicht Existenten sei. Hamms Verlogenheit bringt die Lüge an den Tag, die darin steckt, daß man Ich sagt und damit jene Substantialität sich zuschreibt, deren Gegenteil der Inhalt dessen ist, was vom Ich zusammengefaßt wird. Bleibendes ist als Inbegriff des Ephemereren dessen Ideologie.»

Clov (*ayant réfléchi*). – Je ne pourrais plus pouffer aujourd’hui.

Hamm (*ayant réfléchi*). – Moi non plus.⁵⁹⁹

(Hamm. – Tudo isso é realmente divertido. Que tal desatarmos-nos outra vez a rir?

Clov (*tendo reflectido*). – Hoje já não seria capaz de me rir.

Hamm (*tendo reflectido*). – Eu também não.)

Adorno mais não faz do que dar eco, explorar, ampliar a indecisão – com que se confrontará o leitor ou o espectador de *Fin de partie* –, sobre se Clov e Hamm reflectem ou se, no fim de contas, fingem apenas reflectir. Que queria isso dizer, reflectir sobre se se tem, ou não, vontade de rir...? O sentimento de arbitrariedade que paira sobre as mínimas «deliberações» que pontuam a convivência de Clov, Hamm, Nagg e Nell parece sugerir a segunda hipótese: a reflexão é simulada; não lhe corresponde um decisor. A deliberação do sujeito não o é. Como esta, a própria subjectividade aparece fingida.

... sem abrigo...

Ligada à questão do sujeito, de um *eu* unificado e unificador, surge a questão do *mundo*, da sua totalidade e da ocupação do seu centro pelo homem... Mesmo de um ponto de vista kantiano, não é de espantar que a questão do eu se veja tão imediatamente concatenada com a de mundo; elas formam, com efeito, uma unidade sistemática⁶⁰⁰. Eis a pedra de toque da subversão irónica da segunda ideia da razão, em *Fin de partie*:

⁵⁹⁹ Samuel BECKETT, *Fin de partie* [1957], Paris, Minuit, 2004, p. 82.

⁶⁰⁰ Cite-se, a propósito da unidade sistemática das ideias da razão na sua relação com o que Kant considera serem as três questões essenciais da metafísica, uma nota da «Dialéctica transcendental», em que a continuidade entre estas se vê reiterada: «A metafísica tem como objectivo específico da sua pesquisa apenas três ideias: deus, liberdade e imortalidade, de tal modo que o segundo conceito, ligado ao primeiro, deve conduzir ao terceiro, como a uma conclusão necessária.» (Immanuel KANT, *op. cit.*, B 395: «Die Metaphysik hat zum eigentlichen Zwecke ihrer Nachforschung nur drei Ideen: Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, so daß der zweite Begriff, mit dem ersten verbunden, auf den dritten, als einen notwendigen Schlußsatz, führen soll.»)

Hamm. – Fais-moi faire un petit tour. (*Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer.*) Pas trop vite! (*Clov fait avancer le fauteuil.*) Fais-moi faire le tour du monde! (*Clov fait avancer le fauteuil.*) Rase les murs. Puis ramène-moi au centre. (*Clov fait avancer le fauteuil.*) J'étais bien au centre, n'est-ce pas?

[...]

Hamm. – Ramène-moi à ma place. (*Clov ramène le fauteuil à sa place, l'arrête.*) C'est là ma place?

Clov. – Oui, ta place est là.

Hamm. – Je suis bien au centre?

Clov. – Je vais mesurer.

Hamm. – A peu près! A peu près!

Clov. – Là.

Hamm. – Je suis à peu près au centre?

Clov. – Il me semble.

Hamm. – Il te semble! Mets-moi bien au centre!⁶⁰¹

(Hamm. – Faz-me dar um pequeno passeio. (*Clov põe-se atrás da poltrona e fá-la avançar.*) Não tão rápido! (*Clov avança com a poltrona.*) Faz-me dar a volta ao mundo! (*Clov avança com a poltrona.*) Passa rente aos muros. Depois traz-me de novo ao centro. (*Clov avança com a poltrona.*) Estava mesmo no centro, não é?

[...]

Hamm. – Traz-me de novo ao meu lugar. (*Clov traz a poltrona para o seu lugar, pára-a*) É aqui o meu lugar?

Clov. – Sim, o teu lugar é aqui.

Hamm. – Estou mesmo no centro?

Clov. – Vou medir.

Hamm. – Mais ou menos! Mais ou menos!

Clov. – Aqui!

Hamm. – Estou mais ou menos no centro?

Clov. – Parece-me.

Hamm. – Parece-te! Põe-me mesmo no centro!)

O que assim se desintegra, pela paródia, mais não é do que a aliança entre a unidade do mundo e a do sujeito. Mas se esta unidade, para Adorno, não se concretizou sem violência – de algum modo, para Adorno, «a própria subjectividade é

⁶⁰¹ Samuel BECKETT, *op. cit.*, pp. 41s.

a culpa»⁶⁰² – a sua desintegração mais não é do que uma crítica da violência subjacente a estas duas ideias racionais. Com efeito, esta unidade que, segundo Kant, a razão e o seu uso regulador, vêm fomentar não é só mentira, mas constitui a epítome da violência da razão que o autor da *Dialektik der Aufklärung* e da *Negative Dialektik* continuamente deplora no processo contraditório – e, nessa medida, falhado – da *Aufklärung*.

A história final do sujeito é tematizada num *Intermezzo*, que se pode permitir o seu simbolismo, na medida em que torna visível a sua própria fragilidade e, com esta, a do seu sentido. A violência [*Hybris*] do idealismo, a entronização do homem enquanto criador no centro da criação, entrincheirou-se no “interior sem móveis” como um tirano nos seus últimos dias. Aí ele repete, com uma imaginação reduzida ao extremo, o que o homem gostaria de ter sido; algo que lhe foi extirpado pelo factor social, como pela nova cosmologia, e de que não consegue desembaraçar-se.⁶⁰³

A ocupação do centro do mundo pelo homem representa a capacidade de uma compreensão unificada e totalizada do mundo pelo ser humano. Com o desmembramento irónico desta pretensão, perde, pois, credibilidade a *ideia* de que o *eu* pudesse conhecer o *mundo*, como totalidade de causas e efeitos, incondicionado por conter todas as condições, ou, simplesmente, reconhecer-se nele, atribuindo-lhe – e ao seu próprio lugar nele –, um sentido.

O todo é o falso: tal é uma das divisas mais célebres e, amiúde, uma das mais mal compreendidas, de Adorno. Que o todo seja o falso quererá, porventura, dizer – não que tudo é falso, mas – que a subsunção de tudo sob um todo idêntico a si mesmo é, para Adorno, o gérmen da falsidade, da dominação, da violência. Se as ideias da razão e o seu uso regulador fortalecem a coesão desse todo, criticá-lo passa por subverter a unidade subjacente àquelas ideias. Que a arte tome parte nesse processo, que o seu desdobramento possa transgredir uma tal unidade, é o que o destaque do conceito de «carácter enigmático», na medida em que a sua exploração coincida com

⁶⁰² «Endspiel», pp. 317: «Subjektivität selbst ist die Schuld [...]»

⁶⁰³ «Endspiel», pp. 316s: «Thematisch wird die Endgeschichte des Subjekts in einem Intermezzo, das seine Symbolik sich gestatten kann, weil es die eigene Hinfälligkeit, und damit die seines Sinnes, vor Augen stellt. Die Hybris des Idealismus, die Inthronisation des Menschen als Schöpfers im Zentrum der Schöpfung, hat sich in dem “Innenraum ohne Möbel” verschanzt wie ein Tyrann in seinen letzten Tagen. Dort wiederholt er mit winzig verkleinerter Imagination, was einmal der Mensch gewesen sein wollte; was ihm der gesellschaftliche Zug nicht anders als die neue Kosmologie entwand, und wovon er doch nicht loskommt.»

um uso desregulador da arte, permitirá pensar. Nele, na disseminação da experiência enigmática no seio de outras experiências, discursos e práticas, estará potencialmente em causa não só a desintegração dessas ideias, mas também a libertação do prendimento correspondente à pretensão por elas sinalizada – prendimento à unidade do eu (como substância), ao mundo (como totalidade), a um ente necessário (como absoluto). Aqui chegados – à terceira ideia reguladora –, estaquemos.

... esperamos

Tudo parece sugerir que, no mundo despovoado de *Fin de partie*, deus não passa de uma quimera antiga: desmembra-se o sentido, a unidade do eu, a compreensão do mundo; deus – ao que parece a mais obsoleta das crenças metafísicas – não parece sequer constar entre os últimos elementos reguladores da experiência em vias de se desmoronar. No mundo que é o nosso, há mais de um século que – não sendo este um juízo empírico que a verificação de um «regresso do religioso» pudesse infirmar – a crença em deus perdeu o crédito.

Nem em *Fin de partie*, nem no ensaio que lhe dedica Adorno, portanto, está em causa, explicitamente, a terceira ideia reguladora da razão. Mas há outras figurações do absoluto. Através da ideia de deus, segundo Kant, chegava-se da liberdade à imortalidade⁶⁰⁴. Mas a liberdade pode ter sentido independentemente de deus e da imortalidade. À morte de deus sobreviveu o sentido da história. Havia uma teleologia histórica⁶⁰⁵. Hoje, mesmo se recusamos o mito do fim da história – e é importante recusá-lo – atribuir à história, sem mais, um sentido, supor nela um fim, concebê-la teleologicamente, deixou de ser *de jure* possível. A crença na linearidade do sentido da história também perdeu o crédito.

⁶⁰⁴ Cf., mais uma vez, Immanuel KANT, *op. cit.*, B 395: «A metafísica tem como objectivo específico da sua pesquisa apenas três ideias: deus, liberdade e imortalidade, de tal modo que o segundo conceito, ligado ao primeiro, deve conduzir ao terceiro, como a uma conclusão necessária.» («Die Metaphysik hat zum eigentlichen Zwecke ihrer Nachforschung nur drei Ideen: Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, so daß der zweite Begriff, mit dem ersten verbunden, auf den dritten, als einen notwendigen Schlußsatz, führen soll.»)

⁶⁰⁵ Mesmo depois de Auschwitz, uma teleologia histórica subsistira, até, *grosso modo*, à queda do muro de Berlim e ao colapso da União Soviética, nos países do chamado «socialismo real» e na consciência de milhões de homens e mulheres em todo o mundo, deserdados, portanto, após o fracasso contingente da «hipótese comunista» como, hoje, Badiou, entre outros teóricos, lhe chamam. Adorno, e os teóricos de Escola de Frankfurt em geral, permaneceram tendencialmente à margem.

Deus resgatava. A história resgatava. Havia um sentido. Viver e morrer tinham um sentido. Esperar, em vida, tinha também um sentido. É o sentido da espera – um tópico tão beckettiano, como adorniano – que se vê afectado, também, em *Fin de partie*. É a *ideia* de uma necessidade absoluta que resgatasse a contingência de todas as esperas, de todos os que esperam, de tudo, em suma, que se vê, também, abalada. Espera-se em vão? A necessidade que redimiria a espera – a *do* acontecimento – torna-se incerta. Deparamo-nos, de novo, com o motivo messiânico, a que o pensamento de Adorno não é alheio e de que nos ocupámos, sobretudo, no «Périplo de Hölderlin»: a figura utópica do «teor de verdade» apareceu, então, indissociável da ideia de redenção.

No absoluta estagnação que impera no mundo de *Fin de partie* – e de tantos outros textos de Beckett –, uma tal redenção parece depender de que algo aconteça, de que a espera não seja em vão, de que não fique por cumprir a promessa da partida (de Clov, que não chega a partir⁶⁰⁶), ou da chegada (de Godot, saltando de passagem para *En attendant Godot*, que acaba por não chegar e cuja vinda o espectador vê por duas vezes adiada⁶⁰⁷)..., ou então, simplesmente, sem a perspectiva de adventos retumbantes, de um movimento *mínimo* que instaure uma diferença.

Vladimir e Estragon continuam à espera de Godot. Clov não chega a partir. «O fim está no começo e, no entanto, continuamos. (*La fin est dans le commencement et cependant on continue.*)»⁶⁰⁸

Tudo parece igual(mente imóvel) e, no entanto, algo se move. «Algo segue o seu curso. (*Quelque chose suit son cours.*)»⁶⁰⁹

A espera não conserva a identidade, mesmo se a diferença é mínima.

O pouco [*bißchen*], que é ao mesmo tempo tudo [*alles*], seria que nesse pouco talvez algo se altere. Este movimento, ou o facto de ele tardar [*Ausbleiben*], é a acção. Mesmo se esta não se torna mais explícita do que no motivo repetido “algo segue o seu curso”, tão abstracto como a pura forma do tempo.⁶¹⁰

⁶⁰⁶ *Chegar a partir*. Que expressão! Hipótese: a partida seria uma forma de chegada. Algo chegará – o prometido, na espera – se/quando partirmos.

⁶⁰⁷ Duas vezes que sugerem vezes infinitas: um retorno infernal da mesma espera...

⁶⁰⁸ Samuel BECKETT, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, pp. 28 e 49.

⁶¹⁰ «Endspiel», pp. 314: «Das bißchen, das zugleich alles ist, wäre, daß daran doch vielleicht etwas sich ändert. Diese Bewegung, oder ihr Ausbleiben, ist die Handlung. Sie wird freilich nicht viel expliziter

Desalmados, sem mundo, esperamos... Eis a acção. E é preciso continuar.

Acumula-se, na espera, uma energia insondável. Os seus efeitos – que um uso desregulador da arte, desencadeado pela exploração do enigmático nela, viria libertar – são, como dissemos, imprevisíveis. Assim como ao uso regulador da razão não era dado conhecer, segundo Kant – pelo menos, na *Crítica da Razão Pura* –, as ideias que concebia; também à experiência resultante de um uso desregulador do enigmático na arte não é dado reconhecer, compreender ou antecipar os efeitos que desencadeia.

als das motivisch wiederholte “Irgend etwas geht seinen Gang”, so abstrakt wie die reine Form der Zeit.»

Capítulo V

ENIGMA E AFIRMAÇÃO

MOTE: MAHLER

*de um ouvido fitando a lonjura*⁶¹¹

Se me pedissem para isolar um termo capaz de descrever o sabor característico da música de Mahler e cuja relevância fosse simultaneamente emocional e técnica, julgo que a minha escolha recairia sobre a palavra “tensão”, que considero ser a mais apropriada. Parece-me que é nos momentos em que Mahler expressa esta tensão básica – traduzindo-a para a linguagem da técnica musical – que se encontram a máxima inspiração e a máxima especificidade da sua música. Tensão pressupõe um certo tipo de conflito entre dois pólos opostos de pensamento ou de sentimento, e é esta, muitas vezes, a situação que se nos apresenta na música de Mahler.⁶¹²

A espera é um acumulador de tensões.

Em Beckett, como vimos, Adorno explora a experiência de uma espera que se revela vã. A espera é passível de ser entendida como vã, na obra de Beckett, num sentido preciso: nela tornar-se-ia sensível que não haverá redenção, que nenhuma *Aufhebung* sobrevirá para resgatar a negatividade do mundo, que, enfim, nada redimirá a espera. O absoluto – que a tudo conferiria um sentido – jamais virá⁶¹³.

⁶¹¹ Mahler, p. 235: «[...] eines in die Ferne schauenden Gehörs [...]»

⁶¹² Donald MITCHELL, *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years*, London, Faber and Faber, 1975, pp. 70s: «If I were asked for a single term which described the characteristic flavour of Mahler's music, and which had both emotional and technical relevance, I think I should suggest “tension” as the most appropriate word. It seems to me that when Mahler is expressing this basic tension – translating it into musical technique – he is at both his most characteristic and most inspired. Tension presupposes some kind of conflict between two opposed poles of thought or feeling, and often in Mahler's music we have just this situation exposed.»

⁶¹³ Explorar nesta direcção a experiência de uma espera vã seria, pois, um dos modos de actualizar, no que à ideia de absoluto diz respeito, um «uso desregulador» da escrita beckettiana. Um uso que, por outro lado, só se tornará fértil se não se resumir à destruição da ideia de absoluto, contrapondo-lhe, ao invés, uma exploração do que se subtrai ao sentimento de que só o absoluto – enquanto transcendência – poderia supostamente redimir a imanência.

Em Mahler, parece passar-se precisamente o inverso: o absoluto vem. Ou melhor, é como se viesse, pois há momentos – e neles ganha corpo um gesto que atravessa, segundo Adorno, toda a obra de Mahler, como uma espécie de *idée fixe* – em que a música soa como se a sinfonia imaginasse «que se dá realmente o que, com tristeza e anseio, ao longo de uma vida, o olhar da terra esperou que surgisse no céu»⁶¹⁴. Adorno prossegue:

A música de Mahler permaneceu-lhe fiel: a transformação daquela experiência é a sua história. Se toda a música promete, desde a sua primeira nota, o que seria diferente, o rasgar do véu, então, as sinfonias de Mahler pretendem finalmente deixar de o recusar, pô-lo literalmente diante dos olhos.⁶¹⁵

Este passo exige contextualização. Adorno acabara de se referir a uma passagem do 1º andamento da *Primeira Sinfonia* de Mahler que serve de introdução ao primeiro capítulo de *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (*Mahler. Uma Fisionomia Musical*), intitulado «Cortina e fanfarra» («Vorhang und Fanfarre»). Na passagem musical comentada, dá-se, segundo Adorno, uma «irrupção» (*Durchbruch*). Este acontecimento musical merece destaque pois permite caracterizar, de modo preliminar, as tensões que constituem e atravessam toda a obra do compositor. O «campo de forças» (*Kraftfeld*)⁶¹⁶ que é a música de Mahler teria na «irrupção» o seu emblema.

Então, no ponto culminante do andamento, seis compassos antes da reentrada da tónica em ré, irrompe [*bricht... durch*] a fanfarra nos trompetes, nas trompas e nas madeiras agudas, desproporcional em relação à sonoridade orquestral anterior, ou mesmo em relação ao crescendo que conduz à fanfarra. O que se passa não é tanto que o crescendo atinge o clímax, mas que a música

⁶¹⁴ Mahler, p. 153: «[...], es sei wirklich geworden, was ängstlich und verlangend ein Leben lang der Blick von der Erde am Himmel erhoffte.»

⁶¹⁵ Mahler, p. 153: «Dem hat Mahlers Musik die Treue gehalten; die Verwandlung jener Erfahrung ist ihre Geschichte. Verheißt alle Musik mit ihrem ersten Ton, was anders wäre, das Zerreißen des Schleiers, so möchten seine Symphonien endlich es nicht mehr versagen, es buchstäblich vor Augen stellen [...]»

⁶¹⁶ A noção «campo de forças» (*Kraftfeld*) é recorrente em Mahler e vê-se associada, especificamente, à dimensão formal das obras do compositor (cf. p. 179), à peculiaridade da sua escrita sinfónica (cf. p. 152) e às características instrumentais da sua orquestração (cf. p. 266). Noutros contextos, Adorno emprega também o conceito de «campo de tensões» (*Spannungsfeld*) que restitui o mesmo tipo de fenómeno (cf., por exemplo, «Wagners Aktualität», *GS* 16, p. 546). Para uma abordagem geral do conceito de «campo de força», convirá ler duas secções do seminário de 1958/59, *Ästhetik* (1958/59), *NS, IV*, 3, pp. 167-169 e 224-226.

se alonga com um golpe físico. O que provoca o rasgo vem do outro lado, para além do próprio movimento da música. Algo intervém nela. Por dois segundos, a sinfonia imagina que se dá realmente o que, com tristeza e anseio, ao longo de uma vida, o olhar da terra esperou que surgisse no céu.⁶¹⁷

Nenhuma descrição ou análise pode, como é óbvio, substituir a audição da passagem em apreço. Assinale-se somente que o emprego do verbo «irromper» (*durchbrechen*) não é, neste passo, nem pontual, nem retórico. Para Adorno, na verdade, a «irrupção» (*Durchbruch*) constitui um «carácter» musical especificamente mahleriano, a par da «suspensão» (*Suspension*), da «realização» (*Erfüllung*) e do «desabamento» (*Einsturz*). Por que motivo Adorno avança estas categorias e qual o seu cabimento no cômputo geral da leitura adorniana de Mahler é o que importa, antes de mais, esclarecer.

*

Contextualizemos, pois, *Mahler. Uma Fisionomia Musical*. Como sugerimos, está em jogo, nesta monografia, captar a singularidade do gesto criativo de Mahler, o «tom» da sua música. Para tal, é necessário, antes de mais, abdicar de noções estereotipadas, tais como «música programática», «música absoluta» ou «titanesco», as quais, não poucas vezes, foram associadas à sua música. Não basta, além disso, sinalizar «procedimentos» (*Vorgänge*) ou «ambientes» (*Stimmungen*) musicais, mas importa perseguir o que se lhes subtrai como um «resto».

Em Mahler, num plano puramente musical, afirma-se obstinadamente um resto [*Rest*] que não devemos interpretar remetendo-o para procedimentos [*Vorgänge*] ou ambientes [*Stimmungen*]. Ele prende-se ao gesto [*Gestus*] da sua música. Compreendê-lo-ia quem desse a palavra aos elementos da

⁶¹⁷ *Mahler*. pp. 152s: «Auf der Höhe des Satzes dann, sechs Takte vor Wiedereintritt der Tonika d, bricht die Fanfare in den Trompeten, den Hörnern, den hohen Holzbläsern durch, außer aller Proportion zum Orchesterklang zuvor, auch zu der Steigerung, die zu ihr geleitet. Diese erreicht nicht sowohl die Klimax, als daß die Musik mit körperlichem Ruck sich dehnte. Der Riß erfolgt von drüben, jenseits der eigenen Bewegung der Musik. In sie wird eingegriffen. Für ein paar Sekunden wähnt die Symphonie, es sei wirklich geworden, was ängstlich und verlangend ein Leben lang der Blick von der Erde am Himmel erhoffte.»

estrutura musical e localizasse as intenções fulgurantes da expressão, ainda de um ponto de vista técnico.⁶¹⁸

Trata-se, para Adorno, de levar a cabo uma análise musical imanente⁶¹⁹, que não se confunda com uma dissecação positivista da partitura, nem soçobre numa descrição impressionista da fluxo musical. A imersão nos detalhes dá o tom; é a partir deles que se reconstrói a forma. Captar a singularidade do tom de Mahler andarà a par de uma sempre subtil transgressão dos critérios tradicionais da análise musical: daí a necessidade de delinear novos conceitos, entre os quais se conta, como vimos, o de «irrupção» (*Durchbruch*).

Assinale-se ainda, para efeitos de contextualização, que o resultado mais saliente da investigação adorniana reside na tese segundo a qual a modernidade de Mahler coexiste, sem contradição, com o anacronismo do material por ele empregue⁶²⁰. Só isto, paradoxalmente, já o torna, pelo menos a um primeiro nível, enigmático: o familiar e o inaudito estão imbricados na sua obra. Se, por um lado, o

⁶¹⁸ Mahler, pp. 151s: «Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisierte.»

⁶¹⁹ Sobre o estatuto da análise musical em Adorno, bem como sobre o facto de esta ser inseparável da sua visão simultaneamente crítica e filosófica da música, constituindo uma etapa imprescindível de um processo de compreensão imanente de que a audição e a crítica também fazem parte, nos antípodas quer da mera dissecação positivista da partitura, quer da especulação filosófica desvinculada do seu objecto, cf. Max PADDISON, «Immanent Critique or Musical Stocktaking? Adorno and the Problem of Musical Analysis», in Nigel C. GIBSON e Andrew RUBIN (eds.), *Adorno: A Critical Reader*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002, pp. 209-233.

⁶²⁰ Dito assim, um tal anacronismo poderia conduzir-nos à questão sobre se o facto de Mahler se ater a um material tonal não invalida ou enfraquece a tese segundo a qual a sua música se reveste de um «carácter enigmático». Com efeito, do ponto de vista do seu enquadramento harmónico, o perfil dos temas de Mahler está longe de soar, a um ouvido tonal, incompreensível ou bizarro, pois neles abundam as consonâncias intervalares típicas da tonalidade: a quarta perfeita, a quinta perfeita, as terceiras e as sextas maiores e menores. Contudo, precisamente, importa não restringir o que se entende por «enigmático» na música, nomeadamente na transição entre os séculos XIX e XX, à maior ou menor ousadia harmónica, i.e. à tendencial prevalência de uma escrita cromática – cada vez mais saturada de dissonâncias – que, a termo, conduz à desintegração do sistema tonal. Que, de um ponto de vista harmónico, a obra de Mahler seja menos ousada do que a de compositores da geração anterior, como Brahms e Wagner, nada nos diz, portanto, acerca da (in)compreensibilidade da música de Mahler, da sua sonoridade dissonante, ou do seu «carácter enigmático». O seu tom, como se tornará cada vez mais claro, é novo. Daí que Adorno afirme, justamente, a propósito do contraste entre o carácter obsoleto do material e a novidade do tom, que «[m]uito [relativamente à harmonia] é de antes dos anos noventa [do séc. XIX]. No que toca à diversidade de graus, pelo menos as primeiras sinfonias permanecem aquém de Brahms, como, no que concerne ao cromatismo e à enarmonia, aquém do Wagner da maturidade. A atmosfera de Mahler é a aparência do compreensível [*Verständlichen*], de que o outro [*Andere*] se reveste. Ele antecipa o vindouro [*Kommende*] com meios em desuso.» (Mahler, p. 168: «Manches ist hinter den neunziger Jahren zurück. An Stufenreichtum muten zumindest die früheren Symphonien weniger zu als Brahms, an Chromatik und Enharmonik weniger als der reife Wagner. Mahlers Atmosphäre ist der Schein des Verständlichen, in den das Andere sich kleidet. Schreckhaft antezipiert er das Kommende mit vergangenen Mitteln.»

material musical de que o compositor se serve é ainda o da tonalidade, por outro lado, a elaboração desse material – o modo como os elementos vão sendo articulados e, progressivamente, vão dando corpo ao tecido musical – parece escapar liminarmente à tradição de que aquele material é um aspecto.

Captar o «gesto», o «teor», o «tom» da música de Mahler é o que permite distinguir a sua singularidade. E o tom é novo⁶²¹. Ou seja, «o novo [*Novum*] da concepção mahleriana é produzido através de algo que, tomado isoladamente, poderia ser censurado como reaccionário»⁶²². Por outras palavras – citemos, desta vez, um texto sobre Mahler incluído em *Quasi una fantasia* –, «Mahler deve ter soado, de acordo com o critério do que então valia como moderno, como se tivesse ficado para trás. [...] O momento anacrónico, porém [...], tornou-se nele na força que o impulsionou para lá da sua época»⁶²³.

Quer dizer, a resposta de Mahler ao esgotamento da linguagem tonal foi certamente distinta da de Schönberg, anos mais tarde, em cujas obras escasseiam progressivamente os intervalos, os acordes e as cadências que caracterizam a tonalidade. Porém, justamente, as aporias com que se confrontam os compositores na transição entre os séculos XIX e XX não se limitam à questão do material em sentido estrito, mas dizem ainda respeito à concepção da forma, que é, como já vimos, inseparável da problemática do material em sentido lato. Aliás, a obra de Schönberg é, também ela, exemplar a este respeito. Tendo abdicado dos esquemas formais inerentes à tonalidade, Schönberg debateu-se, durante vários anos, com a dificuldade de construir formas longas. Antes de conceber a técnica dodecafónica (no início da década de 20), Schönberg contorna o problema recorrendo a textos que garantem, em virtude da sua estrutura, uma determinada matriz formal à composição musical. É o que se verifica em obras como *Erwartung* (1909) e *Pierrot Lunaire* (1912).

No caso de Mahler, muito embora o compositor mantenha um material tipicamente tonal, a concepção formal revela-se maximamente moderna. O seu gesto, o modo como permanentemente reelabora e articula as partes, os motivos, os temas

⁶²¹ Mahler, p. 168: «É o tom que é novo. Ele impõe à tonalidade uma expressão de que ela já não é por si só capaz.» («Neu ist der Ton. Er büdet der Tonalität einen Ausdruck auf, dessen sie von sich aus schon nicht mehr fähig ist.»)

⁶²² Mahler, p. 208: «Insofern wird das Novum der Mahlerschen Konzeption erzeugt durch etwas, was isoliert genommen reaktionär gescholten werden könnte.»

⁶²³ GS 16, p. 339: «[Sonst aber] muß er [Mahler], nach dem Standart dessen, was damals für modern galt, geklungen haben, als wäre er dahinter zurückgeblieben gewesen. [...] Das anachronistische Moment indessen [...], wurde bei ihm zur Kraft, die über die Epoche hinaustrieb.»

realiza, segundo Adorno, uma forma irreduzível ao paradigma tonal de que a forma sonata representa a sùmula⁶²⁴. Quer dizer, mesmo se em muitos dos andamentos das suas sinfonias, Mahler se reporta à forma sonata, uma análise destes andamentos que se limitasse a decalcar o esquema formal da sonata sobre a partitura seria insuficiente e, em certos casos, revelar-se-ia forçada⁶²⁵.

Para captar a irreduzibilidade da música de Mahler às categorias tradicionais da música tonal – a cuja lógica está vinculada a forma sonata –, sem as ignorar, afigura-se a Adorno imprescindível propor novos conceitos, novas categorias materiais, por oposição às categorias abstractas dependentes *a priori* da tonalidade. Entre estas, contam-se a «irrupção» (*Durchbruch*), a «suspensão» (*Suspension*) e a «realização» (*Erfüllung*). Visar-se-ia, por fim, uma «teoria material das formas» [*materialen Formenlehre*]⁶²⁶, de que os caracteres mahlerianos constituem dispositivos conceptuais exemplares.

*

A «irrupção», já referida, do 1º andamento da *Primeira Sinfonia* – um andamento que, à partida, corresponde a uma forma sonata –, vem, justamente, desequilibrar a tripartição inerente a esta forma. Quando a fanfarra atribuída ao metais irrompe, desproporcional – em *fff* –, dá-se uma ruptura no discurso musical que transfigura irremediavelmente a forma sonata, tornando-a, até certo ponto, irreconhecível enquanto tal. A fanfarra que irrompe permanece injustificável no

⁶²⁴ Realce-se, portanto, que a forma sonata é paradigmática do sistema tonal. Não é talvez despidiendo acrescentar alguns esclarecimentos técnicos a seu respeito. Trata-se de uma forma tripartida, cujas características traduzem a hierarquia das funções tonais, o dualismo entre consonância e dissonância, bem como a regularidade do esquema: tônica / sub-dominante / dominante / tônica. Atendo-nos ao essencial, importa indicar, muito sucintamente, que a sonata integra uma exposição (em que um grupo temático na tônica dá lugar a um outro grupo temática na dominante, através de uma ponte), um desenvolvimento (onde o material é reelaborado, os temas fragmentados em motivos, as suas relações exploradas ao máximo e, eventualmente, reagrupados em função de um clímax) e uma reexposição (em que se retoma o primeiro conjunto temático e, mediante uma mutação da ponte, se repete o segundo grupo que, desta vez, se encontra na tonalidade da tônica, fechando o círculo da composição).

⁶²⁵ De resto, a *Sexta Sinfonia* é a primeira em que Mahler – defende Adorno, referindo-se ao primeiro andamento desta sinfonia –, segue, de modo clássico, a forma sonata. Cf., a este respeito, *Mahler*, p. 244.

⁶²⁶ Cf. *ibid.*, p. 193 e, sobre a relação entre as novas categorias formais materiais, todo o terceiro capítulo de *Mahler*, intitulado «Caracteres» («Charaktere»), pp. 189-208.

contexto formal de uma sonata, a menos que se fizesse abstracção da ruptura sonora que ela representa. A «irrupção», pela sua desmedida, desfigura a sonata.

É o novo que irrompe, a escassos compassos da reexposição. Quando esta se dá – como previsto numa forma sonata⁶²⁷ – o que se reapresenta contrai-se, esboroa-se, precipita-se em direcção ao fim. Um resto de diferença é arrastado pelo que se repete e desequilibra a forma, ou seja, «a irrupção na *Primeira Sinfonia* afecta a forma no seu todo. A reexposição, a que ela abre caminho, não é depois capaz de produzir novamente aquele equilíbrio, a cuja expectativa ligamos a sonata. Ela contrai-se num epílogo apressado»⁶²⁸. Por fim, o que retorna é o novo: «Após a irrupção – no início da reexposição, portanto –, não se pode simplesmente repetir em conformidade com as normas. O retorno que a irrupção evoca tem de resultar dela: ser algo de novo.»⁶²⁹

Tentemos resumir a relação principal que Adorno extrai da análise desta passagem. A forma sonata constitui um esquema tripartido caracterizado por uma certa circularidade. Espera-se da reexposição a *reafirmação*, num outro plano, do que foi *negado* – decomposto, fragmentado, alterado, reagrupado – no desenvolvimento e fora *afirmado* na exposição. A «irrupção» transgride esta circularidade de modo irreparável. O carácter afirmativo da «irrupção» não é, neste sentido, dialéctico. Não se trata de reafirmar. O que se afirma é o *outro*, o *novo*, o *inesperado*.

Isto é decisivo. Quer dizer, ainda que tenhamos associado, logo no início, a «irrupção» a um acontecimento antecedido de uma espera tornada sensível na/pela música, essa espera culmina, precisamente, no inesperado. É pelo inesperado, pelo novo, pelo outro que se espera. Só eles libertam e é a sua manifestação que a «irrupção» concretiza esteticamente. Ela nega a eterna repetição do «curso do mundo», o movimento sôfrego, vertiginoso, circular que consome, por exemplo, os *scherzos* da *Segunda* e da *Sexta Sinfonias*.

O substrato das sinfonias de Mahler reside naquilo a que a música procura escapar: no contrário da irrupção, que esta última, no entanto,

⁶²⁷ Com efeito, ressurgem elementos temáticos da exposição e retorna-se à tonalidade de origem (Ré Maior)

⁶²⁸ Mahler, p. 154: «Der Durchbruch in der Ersten Symphonie tangiert die gesamte Form. Die Reprise, der er den Weg bahnt, kann danach jenes Gleichgewicht nicht wieder herstellen, dessen Erwartung an die Sonate sich knüpft. Sie schrumpft zum hastigen Epilog.»

⁶²⁹ Mahler, p. 161: «Nach dem Durchbruch, beim Eintritt der Reprise also, kann nicht einfach formgerecht wiederholt werden. Die Rückkunft, die der Durchbruch evoziert, muß dessen Resultat: ein Neues sein.»

pressupõe. A *Quarta Sinfonia* chama-lhe “tumulto do mundo” [*weltlich' Getümmel*]; Hegel designa-o como “curso do mundo” [*Weltlauf*] invertido, o qual, num momento inicial, se ergue defronte da consciência como “algo oposto e vazio”. Mahler é um membro tardio da tradição europeia do mal-estar no mundo. Na sua música, as passagens que, sem cessar, giram sem um objectivo em torno de si mesmas – o *perpetuum mobile* –, são quase sempre alegorias do curso do mundo. A actividade vã que não se determina a si própria é o sempre-igual [*Immergleiche*]. No que, de um ponto de vista musical, não cabe ainda chamar inferno reside um tabu a respeito do novo. O inferno é o espaço absoluto. É já desse modo que se sente o «Scherzo» da *Segunda Sinfonia*; e este sentimento torna-se extremo no «Scherzo» da *Sexta*. Na obra de Mahler, a esperança refugia-se no diferenciado [*Unterschiedenen*].⁶³⁰

A compleição afirmativa da música de Mahler diz assim respeito a uma diferença – por oposição à eterna repetição –, que a «irrupção» torna musicalmente efectiva, a uma cesura, a uma brecha, a um rasgo estéticos. Na «irrupção», é o «não-idêntico» que se afirma. A *negação* da identidade do «curso do mundo», que gira perpetuamente em torno de si mesmo, e a *afirmação* do não-idêntico que se lhe subtrai correspondem-se.

*

É a elaboração musical do novo que, por um lado, garante, segundo Adorno, a sua modernidade e, por outro lado, dá ensejo a que a exploração da monografia dedicada por Adorno à música do compositor constitua o mote deste Cap. V, dedicado à exploração da vertente afirmativa do «carácter enigmático» de obras de arte. É, com efeito, a constelação formada pelo inesperado, pelo afirmativo e pelo enigmático que nos convida a determo-nos em Mahler.

A paixão mahleriana pelo imprevisível – e pela ruptura –, tendo na «irrupção» um carácter musical emblemático, não se esgota nela. Somam-se-lhe, a crer em

⁶³⁰ Mahler, pp. 154s: «Ihr Substrat haben sie dabei an dem, worüber Musik hinauswill, am Gegenteil von Durchbruch, das doch von diesem mitgesetzt wird. Die Vierte Symphonie nennt es das “weltlich' Getümmel”, Hegel den verkehrten “Weltlauf”, der vorab dem Bewußtsein als ein “Entgegengesetztes und Leeres” gegenübertritt. Mahler ist ein spätes Glied der Tradition des europäischen Weltschmerzes. Gleichnisse des Weltlaufs sind bei ihm durchweg die ziellos in sich kreisenden, unaufhaltsamen Sätze, das perpetuum mobile. Das leere Getriebe ohne Selbstbestimmung ist das Immergleiche. In der musikalisch zunächst noch nicht gar zu heißen Hölle liegt ein Tabu über dem Neuen. Sie ist der absolute Raum. So war bereits das Scherzo der Zweiten Symphonie empfunden; extrem dann das der Sechsten. Hoffnung birgt sich bei Mahler im Unterschiedenen.»

Adorno, outros meios através dos quais o compositor concretiza musicalmente o que não se deixa prever – o não-idêntico que a música realiza no tempo. Com efeito, na leitura apresentada por Adorno, se a «irrupção» constitui a realização imediatamente audível, num plano macrológico, do novo, a «variante» representa, por seu turno, a contrapartida intersticial da «irrupção», quer dizer, o procedimento que anima, num plano micrológico, a produção da diferença na música de Mahler.

Com efeito, para pensar a singularidade do gesto composicional de Mahler, Adorno recorre, no capítulo «Variante – Forma» («Variante – Form»), a mais uma categorização da sua lavra e estabelece uma distinção entre «variação» e «variante». Se a «variação» constitui uma categoria musical há muito consagrada pela prática composicional e pela teoria musical – ela designa uma técnica e uma forma, cujo prestígio atinge um cume durante o período do classicismo – a «variante» constituiria, segundo Adorno, a «diferença específica»⁶³¹ da técnica composicional de Mahler que, como sublinhámos, não deriva do carácter progressista do material empregue, mas do seu tratamento.

Por contraste com a composição de variações, em que a estrutura de cada tema – nomeadamente à escala dos motivos que o compõem –, é conservada, alterando-se, de cada vez, o perfil melódico e rítmico do tema original, na variante, pelo contrário, intervém-se directamente nos motivos, ou seja, nos elementos definitórios de cada tema que, desse modo, nunca assume uma forma definitiva. A relativa estabilidade e semelhança – em termos melódicos e rítmicos – de todas as apresentações de um tema é, assim, a contrapartida de não se poder distinguir, entre as variantes, a versão original.

Uma vez que os temas de Mahler, relativamente estáveis, não são alterados num desenvolvimento constante, o compositor também não os expõe. O conceito de tema como um modelo fixo que se vai depois modificando não lhe é adequado.⁶³²

Arriscaríamos esquematizar a diferença assinalada por Adorno entre «variação» e «variante» contrastando as seguintes sequências:

⁶³¹ Cf. *Mahler*, p. 233.

⁶³² *Ibid.*, p. 235: «Weil Mahlers Themen, als relativ stabile, nicht in stetiger Entwicklung verändert werden, exponiert er sie aber auch nicht. Der Begriff des Themas als eines bestimmt Gesetzten und dann sich Modifizierenden ist ihm nicht adäquat.»

$$(1) A + A' + A'' + A''' \dots$$

$$(2) Aa + Ab + Ac + Ad \dots$$

Se na sequência (1), a que corresponde o esquema formal das variações, estamos perante um tema (A), a que se sucedem variações (A', A'', A'''...); na sequência (2), que associamos às variantes, atenua-se a diferença entre a primeira aparição do tema (Aa) e as variantes seguintes (Ab, Ac, Ad...).

A diferença entre «variações» e «variantes», apesar de subtil, é nítida. No caso das variações, há uma versão original que é submetida a variações. No caso das variantes, esta hierarquia entre o tema original e as suas versões variadas é abolida: o tema é as suas diferentes variantes, mais do que é modificado pelas suas sucessivas variações. Disto decorre efectivamente que a identidade do tema escapa tendencialmente à audição: de algum modo, em Mahler, «as variantes expropriam o tema da sua identidade»⁶³³. Comparar as variações do 4º andamento da «Eroica» de Beethoven – ou o célebre conjunto de variações para piano, op. 35, em que aquelas se baseiam –, com o 1º andamento da *Terceira Sinfonia* de Mahler tornaria imediatamente audível esta diferença, a saber, a diferença entre a nitidez de um tema que as variações não afectam e a fluidez de um outro que as variantes põem permanentemente em movimento.

Noutro ponto, Adorno compara a técnica mahleriana da «variante» ao romance do século XIX⁶³⁴, afirmando que, à semelhança do que nestes acontece, «[a]través da variante, a sua música [de Mahler] relembra o que há muito é passado e em parte se esqueceu, protesta contra a sua absoluta inanidade e determina-o, ainda assim, como

⁶³³ *Ibid.*, p. 236: «Sie [Varianten] enteignen das Thema seiner Identität [...]»

⁶³⁴ Este paralelo, de resto, dá o mote ao capítulo anterior, intitulado, não por acaso, «Romance» [«Roman»]. Eis como se desdobra este paralelo: «Prosaico é o material musical; sublime o discurso. Não era diferente a configuração de conteúdo e estilo no romance de todos os romances: *Madame Bovary*, de Flaubert. O gesto de Mahler é épico: é o ingénuo “prestai atenção, quero contar-vos algo, como nunca até hoje ouvistes”. Como os romances, cada uma das suas sinfonias desperta a expectativa de algo excepcional, como uma prenda.» (*Ibid.*, p. 209: «Pedester ist der Musikstoff, sublim der Vortrag. Nicht anders war die Konfiguration von Inhalt und Stil im Roman aller Romane, der Flaubertschen *Madame Bovary*. Episch ist Mahler Gestus, das naive Paßt auf, jetzt will ich euch einmal etwas vorspielen, wie ihr es noch nie gehört habt. Gleich Romanen erweckt jede seiner Symphonien die Erwartung des Besonderen als Geschenks.»)

efêmero, irrecuperável»⁶³⁵. Noutro passo ainda, está em causa um paralelo entre a escrita *variante* de Mahler e a lógica das narrativas orais, comparável às fórmulas homéricas.

Muito pelo contrário, sucede com o núcleo [do tema] o mesmo que com o que é contado por transmissão oral; em cada nova versão, torna-se um pouco diferente. O princípio da variante tem a sua correspondência na canção de estrofes variadas, na medida em que as suas estrofes nunca podem ser radicalmente variadas. À maneira da balada e contra os preceitos da psicologia, as estrofes retornam por convenção, como refrães, e, no entanto, são tão pouco rígidas quanto fórmulas homéricas.⁶³⁶

Há um elemento comum a estas comparações: a ênfase em que o novo e o recorrente não se anulam na música de Mahler. Se a música não prescinde de se repetir, o que se repete permanece, na música de Mahler, diferente⁶³⁷. Foi o que vimos, primeiramente, num plano formal (macrológico), a propósito da subversão, implicada pela «irrupção», do estatuto reconciliador da reexposição na forma sonata, e que se confirmou, entretanto, num plano técnico (micrológico), a que nos reportámos pesquisando a especificidade da técnica da variante.

Trata-se, em ambos os casos, de produzir o diferente, ou seja, o musicalmente imprevisível. De resto, a crer em Adorno, Mahler teria horror ao previsível. Esta hipótese é aventada pelo filósofo a propósito do paralelo, já mencionado, entre o romance oitocentista e o gesto épico das obras de Mahler. Mais do que a espera, é o previsível na música que exaspera Mahler.

⁶³⁵ Mahler, p. 242: «Durch die Variante erinnert seine Musik sich von weither des Vergangenen, halb Vergessenen, erhebt Einspruch wider seine absolute Vergeblichkeit und bestimmt es doch als Ephemeres, Unwiederbringliches.»

⁶³⁶ Cf. Mahler, p. 235: «Eher ergeht es dem Kern wie Erzähltem in der mündlichen Überlieferung; bei jeder neuen Wiedergabe wird es ein wenig anders. Das Prinzip der Variante entspringt im variierten Strophenlied, insofern auch dessen Strophen nie eingreifend variiert werden können. Balladenhaftantipsychologisch, wie Refrains kehren sie formelhaft wieder und sind doch so wenig starr wie homerische Formeln.»

⁶³⁷ Neste ponto, quase se parafraseia, involuntariamente, o título da primeira grande obra de Deleuze, *Différence et répétition*. A nosso ver, o sentimento de que assim se manifesta uma certa proximidade entre a ideia geradora da obra de Deleuze e certos resultados da pesquisa de Adorno sobre a música de Mahler não decorre tanto da especificidade da nossa leitura da monografia dedicada pelo filósofo ao compositor, como da efectiva afinidade entre o conceito de «diferença» proposto por Deleuze e o afecto musical do «diferenciado» perseguido, por Adorno, na música de Mahler. Explorar, em todas as suas implicações, esta afinidade, contudo, levar-nos-ia para lá do que é lícito supor pertinente numa tese dedicada ao pensamento estético de Adorno.

Na base da forma musical romanesca, reside uma idiossincrasia que terá sido pressentida muito antes de Mahler, embora ele tenha sido o primeiro que não a recalcou: ter horror a saber de antemão como a música prosseguirá. O “já sei” insulta a inteligência musical, o nervosismo espiritual, a impaciência mahleriana.⁶³⁸

Com a variante, soma-se à impaciência relativa ao previsível a paciente composição do que imprevisivelmente se desdobra. Trata-se, no fundo, de libertar a experiência da temporalidade. A expressão *Zeit lassen* restitui, deste ponto de vista, o gesto mahleriano: em resumo, «a duração mahleriana é dinâmica»⁶³⁹. Para caracterizá-la, Adorno recorre a uma analogia simples⁶⁴⁰: se a temporalidade musical de Beethoven era comparável, na óptica dos seus contemporâneos, à das primeiras viagens de comboio, com os solavancos que lhes eram inerentes, a audição de Mahler corresponderá, hoje, à experiência proporcionada por uma viagem de barco para quem esteja habituado a andar de avião: é a flutuação, a espessura, a simples passagem do tempo que se tornaria de novo perceptível⁶⁴¹.

Isto é decisivo na composição de Mahler a todos os níveis. Os planos micrológico e macrológico da composição co-determinam-se, na medida em que a técnica da variante impregna a forma⁶⁴². Exige-se a imprevisibilidade do todo, a supressão da sua identidade *a priori*, o desmascaramento da aparência reconciliadora da sua unidade⁶⁴³.

⁶³⁸ Mahler, p. 210: «Auf dem Grunde der musikalischen Romanform liegt eine Idiosynkrasie, die längst schon vor Mahler muß gespürt worden sein, die er als erster jedoch nicht verdrängte. Sie haßt vorauszuwissen, wie Musik weitergeht. Das Weiß ich schon beleidigt musikalische Intelligenz, spirituelle Nervosität, die Mahlersche Ungeduld.»

⁶³⁹ Mahler, p. 236: «Die Mahlersche Dauer ist dynamisch.»

⁶⁴⁰ Cf. Mahler, p. 222.

⁶⁴¹ De certo modo, tratar-se-ia, na música de Mahler, de tornar perceptível a heterogeneidade do tempo – em relação ao espaço –, contrastando-a com a homogeneização da experiência temporal. De algum modo, a música liberta a experiência do tempo, suspende a sua reificação. No que toca à exploração desta temática na monografia dedicada por Adorno à música de Mahler, cf., sendo esta, indiscutivelmente, a melhor referência sobre este tema, Anne BOISSIÈRE, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, pp. 61-105. Sobre a hipótese interpretativa, avançada pela mesma autora, segundo a qual existem grandes afinidades entre a perspectiva adorniana acerca da temporalidade musical e a concepção bergsoniana de tempo, cf., também, «La conception bergsonienne du temps dans l'esthétique musicale d'Adorno», *Rue Descartes* N° 23: *Actualités d'Adorno*, Paris, PUF, 1999, pp. 85-98.

⁶⁴² Cf. *ibid.*, p. 235: «Se, no entanto, a técnica da variante estimula o decurso da forma, então a variante é simultaneamente o protótipo, na música de Mahler, da própria forma [...]» («Stimuliert aber die Technik der Variante den Formverlauf, so ist die Variante zugleich Prototyp seiner Form selber [...]»)

⁶⁴³ Várias são as formulações a que recorre Adorno para circunscrever o que parece ser, ao fim a ao cabo, o «teor de verdade» da música de Mahler: que o diferente, o novo, o não-idêntico tenham nela primazia. Por contraste com a tradição musical que o precede: «Algo só é na medida em que é algo que deveio, em vez de meramente devir. Todavia, o princípio económico da música tradicional – o seu tipo

No fundo, o *problema* da música de Mahler, que atravessa tecnicamente toda a sua obra, diz respeito ao paradoxo de um totalidade fechada e aberta em simultâneo⁶⁴⁴. A *solução* – a possibilidade de abertura do todo – joga-se, em Mahler, ao nível da elaboração dos pormenores. A abertura é produzida no seio da imanência musical, nos seus interstícios. A síntese da abertura e do fechamento é, em suma, a produção imanente do novo. Esta síntese não pode senão reflectir-se no campo da forma⁶⁴⁵, o que nos obriga a reintroduzir o tema da «irrupção» e, mais especificamente, a trazer à discussão a relação entre «irrupção» (*Durchbruch*) e «realização» (*Erfüllung*)⁶⁴⁶.

*

de determinação – esgota-se em substituir o outro pelo uno, nada restando do primeiro. Ela [a música tradicional] abre-se antes que o outro se lhe abra. O novo que ela não é capaz de dominar totalmente assusta-a. Sob este aspecto, também a grande música foi, até Mahler, tautológica. Essa era a sua coesão: a do sistema não contraditório. Tal é rejeitado por Mahler: a ruptura torna-se na lei da forma. “O que é diferente [*anders*], aprenda-se também agora!”» (*Mahler*, pp.162s: «Nur als Gewordenes ist etwas, anstatt bloß zu werden. Das ökonomische Prinzip der traditionellen Musik jedoch, ihre Art Determination erschöpft sich im Tauschen des Einen um das Andere, von dem nichts bleibt. Sie geht auf eher, als daß es ihr aufginge. Das Neue, das sie nicht vollends zu beherrschen vermöchte, scheut sie. Unter diesem Aspekt war bis zu Mahler auch große Musik tautologisch. Das war ihre Stimmigkeit; die des widerspruchlosen Systems. Von Mahler wird es gekündigt, der Bruch wird zum Formgesetz. “Was anders ist, das lerne nun auch!”») Por analogia com o pensamento filosófico: «Por outro lado, a música de Mahler reteve originariamente a tese de Nietzsche, segundo a qual o sistema e a sua unidade sem falhas, a aparência da reconciliação, faltariam à verdade.» (*Mahler*, p. 212: «Demgegenüber hat Mahlers Musik originär Nietzsches Erkenntnis eingeholt, daß das System und seine lückenlose Einheit, der Schein der Versöhnung, nicht redlich sei.»)

⁶⁴⁴ Cf. *Mahler*, p. 229: «A questão de saber de que modo o pormenor, emancipado – à semelhança do romance – de modelos, se transforma em forma e inaugura a partir de si mesmo nexos autónomos torna-se o problema específico da técnica mahleriana. Ela deve desdobrar o paradoxo de Mahler, a totalidade de algo que não fosse circunscrito, nem encimado por uma cúpula – síntese de abertura e fechamento.» («Wie das Romangleich von den Schemata emanzipierte Einzelne zur Form sich gestaltet und von sich aus autonome Zusammenhänge inauguriert, wird zum spezifischen Problem der Mahlerschen Technik. Sie soll Mahlers Paradoxie, die Totalität eines nicht Eingefassten, nicht Überwölbten entfalten, Synthesis von Offenheit und Geschlossenheit.»)

⁶⁴⁵ Aliás, é do capítulo dedicado à técnica da «variante» o seguinte apontamento relativo ao tratamento mahleriano da reexposição na forma sonata: «De modo astucioso, Mahler subtrai a reexposição, de que necessita, à superfície da percepção. [...] A reexposição transforma-se num fantasma [*revenant*]; o carácter justifica o resto de simetria.» (*Mahler*, p. 241: «Listig zieht er die Reprise, deren er bedarf, von der Oberfläche der Wahrnehmung ab. [...] Die Reprise wird zum revenant; der Charakter legitimiert den Rest an Symmetrie.»)

⁶⁴⁶ Na tradução de *Erfüllung*, indecisos entre «realização», «concretização», «cumprimento», optámos, na falta de uma alternativa mais satisfatória, por «realização». O termo alemão designa o ponto culminante de um qualquer processo/movimento, no qual este atinge o seu fim e, nessa medida, se cumpre, se concretiza, se realiza. Corresponde-lhe a forma verbal *erfüllen* que surge, por exemplo, na expressão – prenhe de conotações significativas no contexto da nossa investigação –, «cumprir o prometido» (*sein Versprechen erfüllen*). Na modalidade reflexiva do verbo (*sich erfüllen*), significa «realizar-se», «cumprir-se», ou «tornar-se realidade».

Apesar de Adorno contrastar a técnica da «variante» com o carácter da «realização» – pois a primeira consiste no paciente desfiar de temas que, assim sendo, nunca surgem definitivos, ao passo que a segunda se traduz na sua apresentação assertiva⁶⁴⁷ – os dois aspectos da composição mahleriana estão próximos no que toca ao modo como se distinguem da «irrupção». Nesta última, como vimos, há como que o rasgar de uma cortina sonora. A compleição afirmativa da música de Mahler estaria contida neste gesto. Contudo, a força que irrompe – recorde-se a descrição com que principia o esboço fisionómico de Mahler –, vem de fora... A «realização» contrasta com a «irrupção» na medida em que procura produzir o mesmo acontecimento musical – o novo –, mas a partir de dentro.

A «irrupção» realizaria esteticamente, quase como se da chegada do messias se tratasse, o que «o olhar da terra esperou que surgisse no céu»⁶⁴⁸. É como se estivesse em jogo a redenção, pois seria uma espécie de entusiasmo redentor que, na intenção afirmativa da *Primeira* como, mais tarde, da *Oitava*, se tornaria audível.

A intenção afirmativa da *Oitava* é ainda a antiga intenção de Mahler, a da irrupção; e esta não se adapta totalmente ao que é oficial. O coro de crianças canta, na secção musical baseada no *Fausto*, “Exultemos bem alto, conseguimos!” [“*Jauchzet laut, es ist gelungen*”], assim, por um segundo, faz-se estremecer o ouvinte, como se se tivesse realmente conseguido. A afirmação prenhe de aparência [*Scheinhaftes Jasagen*] e o presente desprovido dela [*scheinlose Gegenwart*] devoram-se: o impulso inicial de Mahler, o da *Primeira Sinfonia*, só poderia de novo tornar-se audível em liberdade numa tal plenitude de aparência.⁶⁴⁹

Nem sempre, contudo, a aparência e a afirmação se confundem deste modo. A deriva quase teológica da *Oitava* – como se Mahler recuasse, em parte, perante a

⁶⁴⁷ Mahler, pp. 235s: «Nenhum tema se mostra positiva e claramente; nenhum deles fica integralmente pronto, definitivo [...]. Nessa medida, as variantes são a força antagónica da realização.» («Kein Thema ist positiv, eindeutig da, keines wird je ganz fertig, endgültig [...] Insofern sind die Varianten die Gegenkraft zur Erfüllung.»)

⁶⁴⁸ Mahler, p. 153: «[...] der Blick von der Erde am Himmel erhoffte.»

⁶⁴⁹ Ibid., p. 285: «Die affirmative Intention der Achten ist auch Mahlers alte des Durchbruchs, und sie gliedert nicht gänzlich dem Offiziellen sich ein. Singt in der Faustmusik der Knabenchor: »Jauchzet laut, es ist gelungen«, so durchschauert es den Hörenden für eine Sekunde, als ob es wirklich gelungen wäre. Scheinhaftes Jasagen und scheinlose Gegenwart verschlingen sich: nur in solcher Scheinhaftigkeit mochte der primäre Impuls Mahlers, der der Ersten Symphonie, undomestiziert noch einmal laut werden.»

exigência de secularização radical⁶⁵⁰ que norteia a sua obra – é, nesse sentido, excepcional.

O final da *Sexta Sinfonia* tem primazia na obra de Mahler, porque – sendo, entre todos os outros, o mais monumental do ponto de vista da composição – destrói a ilusão da aparência afirmativa. A actual alergia ao colossal não é um absoluto: ela tem de pagar o seu preço. Desfaz-se para ela a concepção da arte enquanto aparecimento da ideia, que seria o todo.⁶⁵¹

A vertente anti-hegeliana da leitura adorniana de Mahler torna-se aqui patente. Aliás, como já dissemos, a afirmação da «irrupção» não é dialéctica. Noutros termos, a afirmação que ela sinaliza não é a do todo ou a da parte que este reintegra, mas a de um outro que irrompe quando o todo é rasgado a partir de fora. Na «irrupção» – insistamos –, não se trata de reafirmar, a outro nível, o que foi negado. A questão torna-se a de saber se há uma outra alternativa para lá da afirmação dialéctica (da reexposição na forma sonata, por exemplo), por um lado, e da afirmação anti-dialéctica e transcendente (da «irrupção»), por outro; ou seja, saber se é concebível, na imanência da composição, a coincidência paradoxal entre negação determinada e afirmação indeterminada, a tal síntese referida por Adorno entre abertura e fechamento.

Na verdade, vários são os modos, ensaiados por Mahler, de reelaborar um todo em aberto, por meio da destituição da sua identidade formal abstracta. Assim, segundo Adorno, verifica-se ao longo da obra de Mahler uma tendência gradual para produzir o novo que transgride a unidade da forma a partir da imanência da composição... Mahler acaba por abdicar da transcendência que a «irrupção» sugere... Assim, prescinde também de pronunciar o nome de deus... É o trajecto que nos conduz da «irrupção» à «realização» e, pelo meio, arrasta também a «suspensão». Não será despidendo, a este propósito, citar uma passagem mais longa respeitante à relação entre os três principais caracteres da música de Mahler:

[C]omposicionalmente, Mahler evita pronunciar o nome de deus, para

⁶⁵⁰ Cf. Mahler, p. 284.

⁶⁵¹ Mahler, p. 280: «Das Finale der Sechsten Symphonie hat darum seinen Vorrang in Mahlers oeuvre, weil es, monumentaler komponiert als alles andere, den Bann des affirmativen Scheins zerstört. Die gegenwärtige Allergie gegen das Kolossale ist kein Absolutes: auch sie hat ihren Zoll zu entrichten. Ihr zerrinnt die Konzeption von Kunst als Erscheinung der Idee, die das Ganze wäre.»

não o entregar ao seu adversário. A intenção da irrupção é progressivamente mediatizada. As suspensões anulam a imanência formal, sem afirmarem positivamente a presença do outro; são a consciência de si do que está concentrado em si mesmo, e já não alegorias do absoluto. Retrospectivamente, são interceptadas pela forma de cujos elementos se apropriam. Já os campos de realização de Mahler realizam na forma, através da sua relação com o que já passou, aquilo que a irrupção esperava equivocadamente de fora, e que, no tipo sinfónico-dramático, estava reservado à explosão do instante. A irrupção, em Mahler, é momentânea; as suspensões dilatam-se; as realizações são figuras temáticas de uma essência específica. Contudo, que a música de Mahler cumpra o prometido; que nela isso aconteça verdadeiramente – ao passo que, noutros casos, nos termos de uma observação de Busoni, se chega a pontos culminantes, depois dos quais a música começa de novo, desiludida e ilusória, do zero – tal reconduz a uma exigência que o espírito insubmisso apresenta realmente a toda a música.⁶⁵²

Em suma, em ambos os caracteres formais – a «irrupção» e a «realização» –, estaria em causa o outro, o novo, o fora. Porém, se, na «irrupção», o acontecimento provém do exterior, na «realização» o que acontece é produzido a partir de dentro. Gradualmente, o fora imanente da «realização» ganha a dianteira ao fora transcendente da «irrupção».

Atenua-se, assim, a antítese abstracta entre o dentro e o fora. O *pathos* afirmativo, contudo, persiste... E arrasta com ele o sentimento de que a aparência domina, tornando vão o que, num e noutro caso – quer na modalidade da «irrupção», quer na da «realização» –, se concretiza. Ao fim e ao cabo, é a intenção afirmativa da «irrupção» que, sendo também o da «realização», permanece problemática, para Adorno.

*

⁶⁵² Mahler, p. 192: «[...] er scheut sich kompositorisch den Namen Gottes zu nennen, um ihn nicht seinem Widerpart auszuliefern. Die Intention des Durchbruchs wird allmählich mediatisiert. Die Suspensionen kündigen die Formimmanenz, ohne die Gegenwart des Anderen positiv zu behaupten; Selbstbesinnungen des in sich Befangenen, nicht länger Allegorien des Absoluten. Retrospektiv werden sie von der Form aufgefangen, aus deren Elementen sie gefügt sind. Mahlers Erfüllungsfelder leisten in der Form, durch ihre Relation zum Vorhergegangenen, was der Durchbruch vom Außen sich versprach und was der symphonisch-dramatische Typus der Explosion des Augenblicks vorbehielt. Momentan bei Mahler ist der Durchbruch, die Suspensionen dehnen sich aus, Erfüllungen sind thematische Gestalten spezifischen Wesens. Darin aber, daß Mahlers Musik das Versprechen hält; daß es dort wahrhaft kommt, wo sonst, nach Busonis Bemerkung, Höhepunkte erreicht werden, nach denen es enttäuscht und enttäuschend wieder von unten anfängt, kommt ein Verlangen nachhause, das eigentlich, vom ungebändigten Geist, an alle Musik herangetragen wird [...].»

Atinge-se, neste ponto, um limite; um limite – entenda-se – da nossa leitura de *Mahler*. Por fim – sobretudo no último capítulo da monografia⁶⁵³ – a força afirmativa da «irrupção» cede o passo à desilusão espelhada nesse «longo olhar» de despedida, em que a consolação reflecte a tristeza⁶⁵⁴ e acaba por se confundir com o desespero⁶⁵⁵. Como na *Quarta Sinfonia* em que, nas palavras de Adorno, «a alegria permanece inatingível, e nenhuma transcendência resta, para além da da nostalgia»⁶⁵⁶, a aparência do que acontece esteticamente parece anular as consequências reais de que esse acontecer estético promete... Mahler reflectiria também, segundo Adorno, esta consciência no inatingível.

Numa palavra, apesar de desejar o *sim* – e é esse desejar que nos interessa – «Mahler era mau a dizer *sim*»⁶⁵⁷. O afirmativo recua – é assim que lemos este aspecto da monografia de Adorno – porque não pode cumprir o que promete. Não esconder o inatingível – abdicar de insistir obstinadamente no gesto do «é como se» – é, por isso, uma vertente da verdade da música de Mahler.

Não há que opor abstractamente a verdade da música de Mahler aos momentos nos quais ela permanece aquém da intenção. Trata-se da verdade do inatingível [*Unerreichbaren*]. A sua música é intencional [*gewollt*] como vontade de superar o “tão pouco” [*Zu wenig*] da existência, e igualmente como signo da própria inacessibilidade [*Unerreichbarkeit*].⁶⁵⁸

A verdade seria assim inseparável do inatingível, daquilo que, por fim, já não seria possível afirmar.

⁶⁵³ Se, hipoteticamente, isolássemos a última secção de *Mahler*, «O longo olhar» («Der lange Blick») – em que o tom escurece e a promessa se retrai, envergonhada, segura apenas de que «em breve será noite» («Nacht ist jetzt schon bald») –, pareceria quase descabido tomar a visão adorniana de Mahler numa pedra-de-toque para pensar a vertente afirmativa do enigmático na arte. Esta dificuldade, ultrapassável em virtude da natureza deste mote, recorda-nos, em boa hora, que a obra de Mahler constitui, para Adorno, antes de mais um «campo de forças». Assim sendo as tensões da obra de Mahler não poderiam senão prolongar-se na monografia que lhe dedica Adorno.

⁶⁵⁴ Cf. *Mahler*, p. 178: «Em Mahler, a consolação é o reflexo da tristeza.» («Bei Mahler ist Trost der Reflex von Trauer.»)

⁶⁵⁵ Cf. *Mahler*, p. 306: «Uma vez mais, cruzam-se no episódio do andamento [o terceiro da *Nona*] a consolação e o desespero [...]» («Einmal noch überschneiden sich in der Episode des Satzes Trost und Verzweiflung [...]»)

⁶⁵⁶ *Mahler*, p. 207: «Unerreichbar bleibt Freude, und keine Transzendenz ist übrig als die von Sehnsucht.»

⁶⁵⁷ *Mahler*, p. 282: «Mahler war ein schlechter Jasager.»

⁶⁵⁸ *Mahler*, p. 273: «Die Wahrheit von Mahlers Musik ist nicht abstrakt den Momenten entgegenzuhalten, in denen sie hinter der Intention zurückbleibe. Es ist die des Unerreichbaren. Gewollt ist sie als Wille dazu, über das Zu wenig der Existenz hinaus, ebenso wie als Zeichen von Unerreichbarkeit selber.»

Em todo o caso, o tom do final de *Mahler* – tendo em conta que nunca foi um objectivo desta secção preliminar do Cap. V elaborar uma síntese exaustiva da monografia de Adorno –, não impede que destaquemos a intenção afirmativa da «irrupção» e da «realização» e as adoptemos como pedras-de-toque do que há ainda a pensar, neste capítulo, a respeito da vertente afirmativa do «carácter enigmático» de obras arte. O teor afirmativo da música de Mahler é, aliás, inseparável do seu carácter enigmático. O que se afirma na ruptura produzida tanto pela «irrupção» como pela «realização» é o outro, mas a sua imagem aparece quebrada – daí a dificuldade em compreendê-lo.

A tendência dissociativa – enquanto revolta contra o meio seguro, repousando em si próprio – é também uma tendência do teor [*Gehalt*]. O que finalmente se liberta do contexto imanente da forma é a imagem quebrada do outro; a forma integral, essa, seria este mundo.

Daí a grande dificuldade que Mahler causa à compreensão.⁶⁵⁹

Por outras palavras, a intenção afirmativa da música de Mahler – que é a do seu gesto épico narrando um acontecimento, tornando-o sensível pela/na música – é, ao fim e ao cabo, o que a transforma num enigma.

No gesto épico toma forma, em Mahler, o enigma de toda a arte que aflige o espectador com a questão – de modo tão mais obstinado quanto melhor ele a compreende – de saber o que ela é, e o que pretende.⁶⁶⁰

Mesmo se a arte não pode realizar tudo o que *pretende* – a aparência, não esqueçamos, é o seu *medium* –, resta, por fim, a questão de saber o que ela, em todo o caso, realiza.

O que concretizam, afinal, a «irrupção» – e a «realização»? O que é que efectivamente acontece? Estão em causa meras metáforas? Diremos que não. Diremos que elas concretizam musicalmente – esteticamente, portanto – uma

⁶⁵⁹ *Mahler*, pp. 268s: «Die Dissoziationstendenz aber ist als Revolte gegen die sichere, in sich ruhende Mitte, auch eine des Gehalts. Was vom Immanenzzusammenhang der Form schließlich sich lossagt, ist das gebrochene Bild des Anderen; die integrale Form, das ist diese Welt.

Daher die größte Schwierigkeit, die Mahler dem Verständnis bereitet.»

⁶⁶⁰ *Mahler*, p. 225: «In ihm [epische Gestus] nimmt bei Mahler das Rätsel jeglicher Kunst Gestalt an, die den Betrachter, je besser er sie versteht, desto hartnäckiger mit der Frage, was sie sei und solle, quält.»

libertação súbita de tensões acumuladas. E esta libertação é, diremos também – recordados do que dissemos a propósito deste tema no «Périplo de Kafka» – literal⁶⁶¹. Literal na medida em que, nas passagens musicais a que correspondem a «irrupção» e a «realização», se dá a sentir, no tempo, a *passagem* entre a contracção gradual de forças e a distensão súbita e explosiva das mesmas.

«A sonoridade mahleriana tem caracteristicamente algo de centrífugo [*Zentrifugales*]»⁶⁶², pelo que não é forçado afirmar que «a música de Mahler gostaria de pôr em movimento os seus ouvintes»⁶⁶³. As composições de Mahler são «campos de forças». Nelas participará – e no que nelas acontece – quem as escuta.

As consequências de uma tal experiência – a cujo desdobramento crítico Adorno continuamente se dedica ao longo da monografia que dedica a Mahler – permanecem – prolongando o enigmático da sua música –, imprevisíveis, como tudo o que acende em nós a paixão do inesperado.

⁶⁶¹ Recorde-se o que a respeito da noção de «literalidade» avançámos no «Périplo de Kafka». A literalidade a que se refere Adorno não diz respeito ao potencial denotativo do signo estético, mas à efectividade fisiológica da experiência que esse mesmo signo convoca e exige. Naquele périplo, desenvolver e valorizar uma leitura literal implicava superar uma concepção positivista da literalidade dos signos literários; neste mote, há que distinguir a literalidade dos acontecimentos musicais – por exemplo, da irrupção – a que nos referimos agora, de um pretenso potencial representativo da música, como se esta pudesse significar – como só o mais crédulo adepto da «música programática» poderia defender –, objectos, situações, ideias... Ou seja – para que não subsistam equívocos –, ao frisarmos a literalidade de acontecimentos musicais, não é, de modo nenhum, ao pretenso potencial representativo da música que nos referimos, mas à força física, corporal, fisiológica que pode assumir a experiência da escuta musical. Nesta ordem de ideias, a «irrupção» constitui um «afecto» – no sentido deleuziano do termo, a que já nos referimos no «Périplo de Kafka» –, precisamente porque não constitui a quimérica representação musical de uma percepção ou de uma afecção. A irrupção é o afecto da libertação súbita de forças acumuladas, não a descrição sonora de uma ocorrência espaço-temporal (percepção) em ou de um estado de espírito (afecção). Que a noção de «literalidade» seja empregue por Adorno no contexto das suas análises musicais (no caso de *Mahler*, cf. pp. 153, 161, 170, 178 e 252), e não apenas quando se trata de obras literárias, só vem confirmar o que dissemos a seu respeito, a saber, que ela remete, em primeira instância, para a efectividade fisiológica da experiência estética da leitura, como da escuta, ou ainda – apostaríamos – da contemplação visual.

⁶⁶² *Mahler*, p. 267: «Gerade der Mahlersche Klang hat etwas eigentümlich Zentrifugales.»

⁶⁶³ *Mahler*, p. 273: «[...] möchte Mahlers Musik ihre Hörer mobilisieren.»

TEORIA ENIGMÁTICA (II)

A arte e o «não-idêntico»

O enigmático na arte – cujo potencial crítico um «uso desregulador» viria tornar mais efectivo, como propusemos no Cap. IV – não é apenas a *negação* da racionalidade; é também a *afirmação* do que lhe escapa, do seu fora. O enigmático na arte não é apenas a *negação* transgressora da unidade dos processos racionais que regulam a experiência e o pensamento; é igualmente a *afirmação* do múltiplo que constitui uma e outro, se considerarmos a sua riqueza imanente. O enigmático na arte não é apenas, em suma, a *negação* do princípio da identidade; ele é, concomitantemente – e só assim se distingue, na sua radicalidade, a terceira figura enigmática do «teor de verdade» no pensamento estético de Adorno – a *afirmação* do «não-idêntico».

Ou seja, há que pensar a vertente afirmativa da experiência desencadeada pelo enigmático em arte e explorar criticamente o que se deixa pensar nessa experiência e exige ser pensado a partir dela. É à crítica de arte que cabe um tal desdobramento. E – esclareça-se – a ideia de um «uso desregulador da arte», avançada no Cap. IV, mais não é do que um modo de caracterizar esse exercício crítico de um ponto de vista filosófico, admitindo que ele se debate privilegiadamente com o enigmático em arte.

O carácter afirmativo do enigmático na arte refere-se, então, ao que nos objectos artísticos e na experiência por eles proporcionada permanece incompreensível porque deixa entrever, torna perceptível, abre à experiência sensível, a força do «não-idêntico» que a razão, ao longo da história, subjugou. A arte afirma o «não-idêntico», captando-o e libertando-o a um só tempo. O espanto que a arte provoca diz-lhe respeito.

A arte torna-se enigma, porque aparece como se tivesse resolvido o que na existência é um enigma, ao passo que, no mero ente, o enigma foi esquecido através do seu próprio endurecimento avassalador. Quanto mais hermeticamente os homens revestiram com a rede de categorias o que é diferente do espírito subjectivo, mais profundamente se desabituarão do espanto diante daquele *diferente*, e se enganaram com crescente familiaridade quanto ao estranho. A arte procura reparar esta situação, embora debilmente e como que com gestos rapidamente esgotantes. *A priori* ela conduz os homens ao espanto, como outrora Platão exigia da filosofia – que se decidiu pelo oposto.⁶⁶⁴

O «enigmático» seria o «não-idêntico» na arte, um vestígio do que permanece fora dela, uma centelha do caos que ela teme e que procura suprimir. Algo que também à filosofia diz respeito, embora esta, a crer em Adorno, lhe tenha perdido o rasto⁶⁶⁵.

O «não» e o «sim» ou como rasgar o firmamento

Negação e afirmação são vertentes de um mesmo gesto. Referem-se, digamos, a duas tonalidades contrastantes assumidas pelo mesmo gesto – o gesto que seria, afinal, o da arte –, quando observado a partir de perspectivas distintas. Ora, esse gesto – um gesto que abre, rompe, rasga – será *afirmativo* do ponto de vista das forças que liberta, e *negativo* relativamente àquilo que as retém. Ou seja, não se *afirma* o

⁶⁶⁴ *ÄT*, p. 191: «Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine eigene, überwältigende Verhärtung. Je dichter die Menschen, was anders ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen. Kunst sucht, schwach, wie mit rasch ermüdender Gebärde, das wiedergutzumachen. A priori bringt sie die Menschen zum Staunen, so wie vor Zeiten Platon von der Philosophie es verlangte, die fürs Gegenteil sich entschied.»

⁶⁶⁵ A problemática do não-idêntico acha-se muitas vezes associada, nos textos de Adorno, a uma valorização da noção de *mimesis* que, quer na arte quer na filosofia, se afiguraria capaz de corrigir o ímpeto identificador da razão. A afirmação indeterminada do não-idêntico, como aqui a elaboramos, não pode, por conseguinte, não estar próxima daquela noção e do que ela permite pensar. Por outro lado, o que nos leva a não explorar mais detidamente aquela noção é a suspeita de que o que poderá estar em jogo na captação do «não-idêntico» em obras de arte excede o que o princípio mimético – mesmo na acepção peculiar do termo que Adorno retoma na esteira de Benjamin – permite pensar. Mais do que indeterminado enquanto existente, o que se afirma enigmaticamente na arte – recorde-se a recusa de Adorno em conceber ontologicamente a arte – não é necessariamente uma parcela de ser, de que a arte pudesse restituir mimeticamente – já não conceptualmente – a textura. Não-idêntico poderá portanto ser também um não existente, um que, por seu turno, não seria de todo equiparável a uma utopia. Por outras palavras, é da insuficiência correlativa das duas primeiras figuras do «teor de verdade» que aqui, mais uma vez, se trata.

múltiplo enquanto tal, sem *negar* o que subsume e hierarquiza os elementos que constituem esse múltiplo. Noutros termos, só *negando* o que confina, se *afirma* o fora, abrindo-se a ele⁶⁶⁶.

Neste ponto, afigura-se-nos pertinente estabelecer um paralelo entre a «irrupção» mahleriana – enquanto libertação afirmativa de forças comprimidas que, no momento da «irrupção», rasgam o tecido musical –, e a ideia, se assim se lhe pode chamar, convocada por Deleuze e Guattari para pensar o gesto da arte e, antes de mais, a afinidade entre arte, filosofia e ciência: todas elas, ainda que distintamente, viriam *rasgar o firmamento*⁶⁶⁷...

Contextualizemos minimamente este passo. Todas estas formas de pensamento – arte, filosofia e ciência – combatem o caos, abrindo-se, ao mesmo tempo, a ele. Seria necessário mergulhar no caos para vencê-lo. Todavia, um tal combate, segundo os autores de *Qu'est-ce que la philosophie?*, não se exerce sem uma subtil afinidade pelo caos combatido. Esta afinidade tem que ver com o adversário comum ao caos e ao pensamento: a opinião. É a opinião que nos protege do caos, anulando, no entanto – em virtude da estabilidade, regularidade e previsibilidade por ela imposta –, o movimento acelerado – segundo Deleuze, infinito – do pensamento.

É de tudo isto que precisamos para formar uma opinião, como uma espécie de “sombriinha” que nos protege do caos.

É de tudo isto que as nossas opiniões são feitas. Mas a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: elas lançam planos no caos. Estas três disciplinas não são como as religiões que invocam dinastias de deuses, ou a epifania de um só deus, para pintar na sombrinha um firmamento, como as figuras de uma

⁶⁶⁶ O conceito de «fora» revelou-se crucial em muito do que escreveram autores entre os quais cabe talvez destacar Blanchot, Foucault e Deleuze. Embora não aprofundemos os debates a que ele deu ensejo – debates inseparáveis das questões da linguagem, do impensado, da loucura/desrazão, – cumpre assinalar que eles constituem o pano de fundo implícito do que aqui se discutirá e não será sem tê-los considerado que proporemos a hipótese segundo a qual, de algum modo, a afinidade entre obras de arte se decide na afinidade de cada uma delas com o «fora». Que, apesar de o conceito de «fora» não ter nenhum estatuto especial na obra de Adorno, não lhe seja estranha a ideia de um «fora» que não só escapa à razão, como é, por assim dizer, o não-lugar de onde provém o que a amedronta, pode ser pesado, considerando um passo da *Dialektik der Aufklärung*: «A *Auklärung* é o medo mítico, tornado radical. [...] Já nada de todo em todo pode ficar de fora [*draußen*], pois a simples representação do “de fora” [*Draußen*] é a verdadeira fonte do medo [*Angst*].» (*DdA*, p. 32: «*Aufklärung* ist die radikal gewordene, mythische Angst. [...] Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist.»)

⁶⁶⁷ Cf. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, «Conclusion. Du chaos au cerveau», *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), Paris, Minuit, 2005, pp. 189-206.

opinião originária [*Urdoxa*] de que derivariam as nossas opiniões. A filosofia, a ciência e a arte pretendem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Não o venceremos senão a esse preço. [...]

Dir-se-ia que a luta *contra o caos* não é sem afinidade com o inimigo, dado que uma outra luta se desencadeia e adquire maior importância, uma luta *contra a opinião* que, todavia, pretenderia proteger-nos do próprio caos.⁶⁶⁸

Trata-se, segundo Deleuze, sempre que estão em jogo os gestos da filosofia, da arte ou da ciência, de rasgar o firmamento da opinião, de abrir uma brecha no sistema regulado do pensamento, de romper o plano das condições da experiência⁶⁶⁹. No que toca à arte, Deleuze desdobra este gesto recorrendo a um texto de Lawrence («Le chaos en poésie») que lhe serve de inspiração.

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que faz a poesia: os homens não cessam de fabricar uma sombrinha que os abriga, na parte de trás da qual traçam um firmamento e escrevem as suas convenções, as suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma brecha na sombrinha, rasga mesmo o firmamento, para deixar passar um pouco de caos livre e ventoso e ajustar numa luz brusca uma visão que aparece através da brecha, junquilha de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Achab.⁶⁷⁰

Rasgar o firmamento, portanto – admitindo que é este o gesto da arte –, para que *irrompa* um pouco de caos... Por seu turno, foi justamente Adorno quem escreveu que, «hoje, a tarefa da arte é a de trazer o caos para a ordem»⁶⁷¹. *In nuce*, desordenar,

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pp. 190s: «C'est tout cela que nous demandons pour nous *faire une opinion*, comme une sorte d' "ombrelle" qui nous protège du chaos. De tout cela, nos opinions sont faites. Mais l'art, la science, la philosophie exigent davantage: ils tirent des plans sur le chaos. Ces trois disciplines ne sont pas comme les religions qui invoquent des dynasties de dieux, ou l'épiphanie d'un seul dieu pour peindre sur l'ombrelle un firmament, comme les figures d'une *Urdoxa* d'où dériveraient nos opinions. La philosophie, la science et l'art veulent que nous déchirions le firmament et que nous plongeions dans le chaos. Nous ne le vaincrons qu'à ce prix. [...] On dirait que la lutte *contre le chaos* ne va pas sans affinité avec l'ennemi, parce qu'une autre lutte se développe et prend plus d'importance, *contre l'opinion* qui prétendrait pourtant nous protéger du chaos lui-même.»

⁶⁶⁹ Manifestamente, está em causa um conceito de «opinião» que, mais do que remete para pontos de vista isolados, se refere ao que estes, de antemão, partilham. Não se trata, portanto, desta ou daquela opinião, mas de um sistema da opinião, da matriz unificadora e homogeneizadora das opiniões, de uma espécie de plano das condições – logo, transcendental – das opiniões.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 191: «Dans un texte violemment poétique, Lawrence décrit ce que fait la poésie: les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu du chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente, jonquille de Wordsworth ou pomme de Cézanne, silhouette de Macbeth ou d'Achab.»

⁶⁷¹ *MM*, p. 251: «Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.»

desconfinar, desregular: em contacto com o caos dentro e fora de si, dar à luz a estrela dançante de que falara Nietzsche.

É da opinião – diz-nos Deleuze – que vem a infelicidade dos homens: o que fecha, regula, confina, empobrece, amesquinha. Espantar-se é uma reacção ao que lhe escapa. A alegria, no espanto, refere-se ao que permanece em aberto. A palavra-chave seria, então, abertura.

Ou seja, o gesto da arte seria, a um só tempo, a subversão (vertente negativa) das condições do pensamento e da experiência, e a abertura (vertente afirmativa) a outros modos de pensar e a novas formas de se relacionar consigo próprio, com a linguagem, com o mundo, com o desejo, com o que falta, com o que se julga saber, com o que se teme ignorar, com o que aconteceu, com o que há-de vir...

Escólio (II): Sobre a distinção obscura da arte

O enigmático seria como que uma centelha de caos nas obras de arte.

E o caos seria o «não-idêntico» considerado em si mesmo: diferença sem relação com a identidade a que é irreduzível. A diferença quer-se irreduzível à razão que identifica e reconhece. É em relação ao princípio de identidade, que norteia os processos racionais, que a diferença se pode dizer «não-identidade». O «não-idêntico» é a diferença, na medida em que esta se quer irreduzível à razão que visa compreendê-la⁶⁷².

E, especificamente, *na* arte? Como pensar o «não-idêntico» na arte? Como pensá-lo, sobretudo, com rigor conceptual? A questão é central, nesta tese, pois o «não-idêntico» é indissociável do «carácter enigmático» de obras de arte e constitui, como temos visto, o cerne do que, em certas obras de arte enigmáticas, é afirmado... E, correlativamente, *a* arte? Como pensá-la, por sua vez – de modo igualmente

⁶⁷² Irreduzibilidade das múltiplas experiências constituintes do que se é à unidade do sujeito; irreduzibilidade do existente aos conceitos que visam subsumi-lo; irreduzibilidade do futuro às previsões optimistas (utópicas) ou pessimistas (distópicas) dos seres humanos; irreduzibilidade do outro aos critérios compreensivos do próprio; irreduzibilidade do que excede, em força ou dimensão, a medida humana do que se é capaz de suportar ou conceber (outra coisa não seria o sublime...), e por aí fora... Não é fácil «definir» o conceito de «não-idêntico» na filosofia de Adorno. Limitamo-nos, nesta nota, a aproximar-nos dele.

rigoroso –, tendo em conta o «não-idêntico» que nela se afirma de modo enigmático? Estas duas questões co-determinam-se.

O leitor lembrar-se-á do Escólio (I), incluído no § 2 («Antecedentes») do Cap. I, que intitulámos «Da clareza confusa da arte». Seguiu-se aí de perto duas distinções leibnizianas: (1) a distinção entre apresentações obscuras (*dunkel*) e claras (*klar*) e, considerando as claras, entre aquelas que, além de claras, são distintas (*deutlich*) e aquelas que, apesar de claras, seriam confusas (*verworren*). Se as apresentações claras e distintas dizem respeito àquilo que, além de ser reconhecível (claro), é susceptível de ser acompanhado nas suas determinações e definido (distinto); as apresentações claras e (mas) confusas concernem ao que, sendo reconhecível (claro) – como uma cor, por exemplo – não poderíamos caracterizar, determinar, definir (confuso). No fim de contas, por mais que se reconheça, claramente, a cor verde e que, desse modo, se diga, por hipótese, que um relvado é verde, não se pode definir, de modo distinto, a própria cor «verde».

Em casos como este, está em causa o que, não sendo irracional, não é susceptível de ser definido. Um tal espaço intermédio, o domínio da sensibilidade, e os objectos que o povoam, é digno de constituir o objecto de pesquisas científicas, ainda que diga respeito à experiência sensível e a aspectos desta de que a filosofia não pode dar inteiramente razão. É a partir da legitimação teórica deste espaço que se abre, na filosofia moderna, nomeadamente com Baumgarten, o campo da reflexão estética. Por outras palavras, a «clareza confusa» é a matriz moderna da pesquisa filosófica sobre a(s) arte(s).

Ora, a nosso ver, a arte é, há muito, irreduzível a este paradigma. Tudo o que propomos na «Teoria enigmática» deste capítulo e na do precedente vai nesse sentido. Toda a tese, aliás, vai nesse sentido. A arte – temo-lo repetido de modos diversos – é incomensurável. Numa obra de arte, afirma-se – ou pode chegar a afirmar-se – o que não se pode reconhecer, mesmo se, seguindo a lógica precisa dos seus processos imanentes, se pode caracterizar, analisar, circunscrever. A arte detém um rigor que lhe é próprio e é *definida* por esse rigor. Mas nem por isso se pode dizer que seja clara, comensurável, reconhecível⁶⁷³.

⁶⁷³ Esta simultaneidade entre o carácter irreconhecível (e, nesse sentido, a falta de clareza) da arte e o seu rigor é associada, por Adorno, à figura do enigma. É essa espécie de ambiguidade do determinado e do indeterminado que torna as obras de arte semelhantes a enigmas: «As obras de arte partilham com

O rigor da arte, a sua precisão, a minúcia por ela exigida, por vezes o virtuosismo, noutros uma espécie de certeza, o próprio sentimento do necessário, da imbricação entre o livre e o necessário, o «ah, é isso!» que ela sugere, além de tudo o que nela desarma, fere, arrebatada, tudo o que nela é certo, incisivo, acutilante – tudo isto diria respeito à *distinção* da arte.

A arte é *distinta*, mesmo se permanece *irreconhecível*. Irreconhecível; logo, *não clara*, ou seja, *obscura*. E, no entanto, precisa, nítida, rigorosa, isto é, *distinta*. Surge, assim, a figura paradoxal de uma distinção obscura (ou de uma obscuridade distinta)⁶⁷⁴.

É a partir desta figura que podemos pensar, com rigor, o «não-idêntico» na arte e, por conseguinte, a vertente afirmativa do «carácter enigmático» de obras de arte.

O enigmático na arte é o que nela, sendo irreconhecível, causa espanto, paradoxalmente, pela sua indefectível nitidez.

O enigmático é o simultaneamente obscuro e distinto em obras de arte.

os enigmas a ambiguidade do determinado e do indeterminado. São pontos de interrogação, e nem sequer através de uma síntese são unívocos. Contudo, a sua figura é tão exacta que prescreve a transição para o lugar em que a obra de arte se interrompe.» *AT*, p. 188: «Mit den Rätseln teilen die Kunstwerke die Zwieschlächtigkeit des Bestimmten und Unbestimmten. Sie sind Fragezeichen, eindeutig nicht einmal durch Synthesis. Dennoch ist ihre Figur so genau, daß sie den Übergang dorthin vorschreibt, wo das Kunstwerk abbricht.»

⁶⁷⁴ Naturalmente, um tal cruzamento entre as noções de obscuridade e de distinção só é possível prescindindo de associar esta última noção à possibilidade de obter, em virtude do aprofundamento da análise, uma definição. Assim, se é um facto que nos afastamos da acepção leibniziana original, nem por isso, segundo cremos, será arbitrário referirmo-nos a ela, dada a natureza dos contrastes entre claro e obscuro e entre distinto e confuso, mais do que – sublinhe-se – a progressão compreensiva entre clareza e distinção. Interessa-nos, pois, pensar algo que se subtrai à compreensão (i.e., à clareza do que é reconhecível) e, no entanto, não é meramente confuso, vago..., *indistinto*. Será portanto *distinto*, ainda que, como se entenderá, insusceptível de ser definido... Sendo importante frisar que é conscientemente que nos distanciamos de alguns aspectos da terminologia leibniziana, cumpre também referir, por outro lado, que um tal cruzamento entre obscuridade e distinção foi também proposto por Deleuze, em *Différence et répétition*, ainda que num contexto diferente, em que se tratava de, contrastando os planos do «virtual» e do «real» (associados por Deleuze, respectivamente, aos pares distinto-obscura e claro-confuso), apresentar a *realidade* da ideia enquanto problema. Para Deleuze, «é próprio da Ideia ser distinta e obscura. O que quer dizer precisamente que a *Ideia é real sem ser actual, diferenciada* [différentiée] *sem ser diferenciada* [différenciée], *completa sem ser inteira*.» (Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 2003, p. 276: «Il appartient à l’Idée d’être distincte et obscure. C’est dire précisément que l’Idée est réelle sans être actuelle, différenciée sans être différenciée, complète sans être entière.»)

Afinidades (I): Na arte

Falemos de afinidades⁶⁷⁵. Ao considerar a proximidade entre os gestos mahlerianos da «irrupção» e da «realização», e ao verificarmos que, na obra de Mahler – tal como a lê Adorno, na monografia que dedica à sua música – um e outro muitas vezes se confundem (a «realização» não sendo outra coisa senão uma «irrupção» produzida a partir de dentro), referimo-nos, a páginas tantas, a um «fora imanente». Na «irrupção/realização» estaria em causa a abertura a um «fora imanente». Quer dizer, a ruptura no tecido musical não corresponde necessariamente ao advento de algo transcendente ao processo em curso, podendo configurar, em contrapartida, uma libertação de forças contidas na imanência do movimento musical. Esta é uma vertente importante do que, a partir do mote, ficou por pensar, e, naturalmente, não se aplica exclusivamente a Mahler.

Podemos, agora, associar o «fora imanente» ao que existe obscura mas distintamente. Relevaria de um tal «fora imanente» tudo o que não é identificável e, ainda assim, existe indelevelmente. Na arte, será tudo o que persegue, assombra, insiste, sem que possamos reconhecê-lo *claramente*. Assim pensado, o enigmático é um elemento comum a muitas obras de arte. Arriscaríamos dizer que um tal elemento subjaz à afinidade, já por si enigmática, que pressentimos existir entre tantas obras de arte.

Gostaríamos, entretanto, de formular explicitamente algumas questões: o que liga certas obras de arte? O que faz com que sintamos a sua proximidade? O que é que as torna afins umas às outras? O que é que leva a que ecoem, de modo por vezes tão nítido, umas nas outras, a despeito quer da distância espaço-temporal, quer do seu *medium*? Imagine-se, por hipótese, um fresco antigo, um poema romântico, e uma obra cinematográfica recente... Como pensar aquilo que sentimos ser-lhes comum. Deparamo-nos com um conjunto de questões que, antes de configurar um problema

⁶⁷⁵ Já que nos determos em afinidades, cumpre sinalizar algo de que o leitor se terá já provavelmente apercebido, a saber, que uma concepção singular – pouco óbvia e, porventura, até polémica – da constelação de autores ligados por afinidade a Adorno marcou de modo decisivo a redacção desta dissertação. Considerando retrospectivamente o trabalho realizado, e antecipando itinerário que percorreremos até ao «Epílogo» final, note-se que foi particularmente significativo o cruzamento com as obras de Nietzsche, de Benjamin, de Deleuze e de Rancière, pese embora a singularidade de cada uma delas e o facto de serem todas incomensuráveis entre si e à filosofia de Adorno. É provável que os ecos destas afinidades se tornem cada vez mais audíveis à medida que nos aproximamos do fim.

teórico, corresponde à experiência concreta de quem se confronta com obras de arte e não escapa a pressentir a afinidade entre diferentes universos artísticos singulares.

Como pensar tais afinidades? Este é um problema concreto. E, antes de mais – como dissemos –, uma experiência concreta, geradora de prazer e de perplexidade íntimas. Ela anima, por vezes, a relação continuada com obras de arte. Trata-se de um problema na medida em que nos dá que pensar. Um que, neste momento, nos permite repensar a *ideia* de arte que, sem ser apresentada enquanto tal por Adorno, parece estar subjacente à formulação de uma universalidade concreta da arte, não obstante o facto de, na óptica adorniana, só fazer sentido uma estética que tome como ponto de partida a singularidade dos objectos e/ou dos universos artísticos.

Como pensar, então, a «universalidade concreta» da arte? Como fazê-lo, desta feita, partindo de um aspecto da experiência estética, a saber, do sentimento, que por vezes assalta o leitor, o ouvinte, o espectador, de que duas obras de arte ou dois universos artísticos são afins um ao outro. O problema com que nos deparamos ocupou-nos já, no final do «Intermezzo romântico» (§ 5) do Cap. I. Reformularemos, agora, o que, nesse ponto inicial da nossa investigação, era já saliente, a saber, que a «universalidade concreta» da arte não determina uma ideia de arte sistemática, sob a qual se subsumissem as obras de arte, apontando, pelo contrário, para uma ideia de arte que, dizendo respeito a um movimento centrífugo cujo *terminus ad quem* permanece indeterminado, é, ela mesma, simultaneamente obscura e distinta, irreconhecível, apesar da sua precisão.

Recuemos um pouco, por breves instantes: o conceito de «imitação» constituiu durante séculos o princípio unificador das artes ou, pelo menos, o conceito que permitiu à filosofia e à teoria da arte conceber a unidade das artes e formular uma teoria da obra de arte. Não retomaremos a discussão dos problemas que daí decorrem – já encetada no Cap. I, de um ponto de vista histórico –, até porque a problematização crítica deste conceito se generalizou a um tal ponto que acrescentar razões acerca da sua eventual caducidade soaria redundante, além de se afastar do que aqui verdadeiramente importa.

Consideremos, em todo o caso, o conceito de «imitação». Mas, consideremo-lo tendo antes abstraído da dimensão estritamente representativa – no sentido de representação visual – que geralmente se lhe associa. Concentremo-nos, portanto, no

princípio analógico que permite tomá-lo como conceito unificador das artes e das obras de arte: todas elas teriam em comum, por analogia, o facto de imitarem, i.e., o facto de – não obstante as suas diferenças – todas elas se relacionarem de modo mimético com o que existe. Considerado deste ponto de vista, o conceito de «imitação» continuou a estar presente em muitas teorizações estéticas contemporâneas.

Explicitemo-lo mediante um exemplo. O conceito aristotélico de *mimesis* está presente, de modo explícito – como vimos, aliás, ainda que de passagem, no Cap. IV –, nas reflexões de Gadamer sobre o «modo de ser» da obra de arte, enquanto «apresentação» (*Darstellung*). Admitindo que todas as obras de arte são, não obstante a diversidade dos seus *media*, «apresentações» do ser (de nós mesmos, do mundo, da linguagem), todas serão igualmente «imitações» do que é. Quer dizer, os conceitos de «apresentação» e de «imitação» diriam respeito, segundo Gadamer, a um mesmo fenómeno e a sua distinção corresponderia um formalismo terminológico de que seria possível, em última instância, prescindir. Daí que o filósofo afirme que «subsiste, até aos dias de hoje, algo do antigo fundamento da teoria da *mimesis*. A livre criação do poeta constitui a apresentação de uma verdade comum, que implica também o poeta»⁶⁷⁶.

É de passagem que retomamos *Verdade e Método*. Fazemo-lo apenas com o objectivo de tornar explícita uma concepção analógica da relação entre as obras de arte, implicada, a nosso ver, pelas noções de «apresentação» e de «imitação». Para Gadamer, como vimos, a experiência estética é uma experiência compreensiva e o fenómeno da compreensão diz respeito a todos os aspectos da relação do homem com o mundo, consigo mesmo e com a linguagem. Na obra de arte, a compreensão é, também, auto-compreensão; o modo de ser da obra de arte esclarece quem a compreende acerca do seu próprio modo de ser. Num tal contexto teórico, o que liga as obras de arte seria o modo como cada uma, ainda que de modos distintos, propicia um aprofundamento da compreensão do que é próprio de si mesmo, enquanto ser humano.

⁶⁷⁶ Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode*, op. cit., p. 127: «Vielmehr bleibt bis zum heutigen Tage etwas von dem alten Fundament der Mimesis-Theorie bestehen. Die freie Erfindung des Dichters ist Darstellung einer gemeinsamen Wahrheit, die auch den Dichter bindet.»

As obras de arte achar-se-iam ligadas por analogia: na sua incrível diversidade, todas remeteriam para o ser que somos, para as diversas facetas da condição humana, no que diz respeito à sua dimensão espaço-temporal, à mediação universal da linguagem, a uma certa compreensão do mundo, a que o ser humano pode, segundo Gadamer, aspirar, e por aí adiante. As formulações podem variar, sem que o modo analógico de conceber a relação entre as obras de arte se modifique.

Em resumo, há um modo analógico de conceber a relação entre as obras de arte que podemos resumir da seguinte forma: cada obra de arte relaciona-se com o *ser* que somos – ou que devíamos – e essa relação seria, justamente, o que todas as obras de arte possuem em comum, ou seja, aquilo que permite pensar, por analogia, a sua relação. Também na arte, nos termos da célebre definição aristotélica, o ser se diria de múltiplos modos⁶⁷⁷; e não seria possível dizer o ser da arte, abstraindo de que *nela* o ser assim se diz... As obras de arte «A», «B», «C»... relacionar-se-iam entre si, na medida em que todas elas se relacionam com «S», ou com aspectos de «S» («S1», «S2», «S3»...).

Com efeito, persistem, até hoje, discursos estéticos apostados em associar as artes, as obras de arte e as práticas artísticas a uma compreensão – mesmo se permanentemente renovada – do que *somos*. Este paradigma – que poderíamos grosseiramente caracterizar como humanista e que, em larga medida, foi associado ao conceito de «belo» –, não se nos afigura capaz de dar conta da arte moderna e contemporânea – admitindo, não sem reticências, que o foi antes – e não corresponde ao teor da pesquisa estética adorniana, pelo que nos cabe propor um outro modelo alternativo que, mesmo não tendo sido formulado por Adorno – que, no entanto, escreveu que «em todas as obras de arte genuínas aparece algo que não existe»⁶⁷⁸ –, pudesse satisfazer as exigências por ele sempre pressupostas, de cada vez que se debate com o problema de saber se é ou não pertinente e/ou legítimo propor um conceito ou uma ideia de arte.

⁶⁷⁷ Aristóteles, *Metafísica*, IV, 1003a 35.

⁶⁷⁸ *ÄT*, p. 127: «In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt.» A ideia de que, na arte, é o que *não existe* que aparece – e não o que *existe*, o que é, o ser – é relevante a respeito do que aqui discutimos. Quer dizer, para Adorno, no fundo, aparece na arte o que não é reconhecível enquanto existente: aquilo que excede o que existe, o seu reverso micrológico, o que o atravessa nos seus intervalos. Daí, também, que Adorno afirme que «a arte é, mais do que imitação da natureza, imitação do belo natural» (*ÄT*, 111: «[...] ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen.»). O «belo natural» seria o que excede o meramente natural – não necessariamente em dimensão ou força, como se verifica, de acordo com a definição kantiana, no caso do sublime (matemático ou dinâmico) –, ou seja, um vestígio perceptível do que a razão não é capaz de identificar.

Contrapomos, por isso, ao princípio de analogia – como operador conceptual capaz de dar conta da relação entre obras de arte –, a noção de afinidade⁶⁷⁹: obras de arte são afins umas às outras – pressente-se, em certos casos, uma ligação bem precisa que as reúne em constelações singulares –, não porque *se relacionam* com o *ser* que somos ou que devíamos, mas porque *são* – em si mesmas – o *devir* que nos *move* para lá do que somos. O que liga as obras de arte é-lhes imanente: é o seu movimento, o seu movimento centrífugo, o que as move, e nos move, em direcção ao fora. Seria o «fora» – a tensão para «fora» – o elemento enigmático partilhado por obras de arte.

É nessa *afinidade* com o fora (em alguns aspectos próxima da que existe entre o caçador e a presa) – que, por sua vez, anima a *afinidade* entre obras de arte (talvez, como a que existe entre pai e filho, entre irmão e irmã) – que adquire efectividade a «universalidade concreta» da arte. Porém, ao abrir-se a um fora *imanente* – ao que existe, num plano micrológico, nos intervalos do existente, sem se deixar reconhecer ou identificar –, a arte permanece indefinível, na medida em que permanece indeterminado o *terminus ad quem* do seu movimento⁶⁸⁰. Só o seu gesto é distinto; e é

⁶⁷⁹ Cabe assinalar que a distinção precisa entre analogia e afinidade remonta a um pequeno texto de Benjamin («Analogie und Verwandtschaft») e que a mesma foi explorada detidamente – nomeadamente, tendo em vista o alargamento do conceito de símbolo, por via da exploração da relação entre «afinidade» e «símbolo aristofânico» –, em *Símbolo, Analogia e Afinidade*, por Maria Filomena Molder. Apesar de, como neste ensaio se torna explícito, analogia e afinidade não se oporem simplesmente e de, em certos casos, poderem até cruzar-se de modo fértil (poderão descobrir-se afinidades através de analogias, por exemplo), cabe, antes de mais, distingui-las. Assim, se a analogia funda a proporção de/entre dois seres na *razão*, por meio da comparação entre duas relações (por hipótese, de carácter funcional) e da verificação da sua equivalência; a afinidade, por seu turno, baseia-se no *sentimento*, ou melhor, em certos sentimentos que mais não são senão a manifestação humana de certas afinidades. «É preciso então sublinhar que a afinidade é uma relação imediata entre dois seres sustentada pelo sentimento: maternidade, paternidade, autoridade, caça, amizade, amor.» (Maria Filomena MOLDER, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa, Vendaval, p. 36.) Se a relação detectada (ou estabelecida) pela analogia pode bem ser abstracta, aquela que a afinidade surpreende é sempre concreta, sentimental, íntima. Assim – permita-se-nos acrescentar –, se a proximidade em jogo disser respeito a um movimento (e não esqueçamos o quanto se nos afigura importante pensar em termos cinéticos a obra de arte e a experiência estética), dois movimentos serão análogos um do outro se o que funda a sua semelhança for a coincidência do seu *terminus ad quem*, e afins um ao outro se essa semelhança disser respeito ao *medium*, ao estilo, ao tipo de gesto.

⁶⁸⁰ O carácter indeterminado do *terminus ad quem* é aqui decisivo. Recorde-se, desta feita, a definição de analogia apresentada por Aristóteles na *Poética*. Trata-se da semelhança de uma relação (a qual, naquele contexto, permite circunscrever um determinado tipo de metáfora): «Digo que há analogia, quando o segundo termo está para o primeiro, na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque, neste caso, o quarto termo poderá substituir o segundo, e o segundo, o quarto.» ARISTÓTELES, *Poética*, 1457 b 16-19, trad. de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2000, p. 134. Note-se que os quatro termos de uma tal proporção são igualmente determinados. Assim, se, no caso da analogia, está em causa a semelhança de duas relações (por hipótese, entre «a» e «b», e «c» e «d») cujos *termini a quo* («a» e «c») e *ad quem* («b» e «d») são determinados, no caso da afinidade, admitindo que estão em jogo duas relações («a» e «x» e «b» e «x»), «a» e «b» serão afins um ao outro, em virtude da relação de cada um deles com «x», apesar do *terminus ad quem* dessas relações (esse mesmo «x») permanecer indeterminado.

quanto baste. A universalidade (abstracta) da ideia de arte aparece desfigurada. Resta a universalidade concreta do seu movimento, da sua verdade.

Afinidades (II): Entre artes

Se a questão da afinidade entre as obras de arte atravessa a obra de Adorno, permanecendo latente em muito do que escreveu sobre obras e universos artísticos singulares, já o problema da relação entre as artes, que a discussão daquela afinidade não pode deixar de convocar – a partir do momento em que nos referimos a afinidades tão distantes como aquelas que poderão existir entre obras literárias, visuais, musicais ou cinematográficas – foi expressamente tratada por Adorno em «A arte e as artes» («Die Kunst und die Künste»).

Nesta conferência de 1966, Adorno discute o fenómeno da imbricação (*Verfransung*) das artes que caracteriza, de diversos modos – considere-se, por exemplo, as referências pictóricas da música, a par das musicais na pintura, ou ainda o surgimento do cinema –, a produção artística desde o início do século XX até aos anos 60. Apesar de se distanciar expressamente das perspectivas antagónicas que defendem, respectivamente, a primazia *da arte* sobre *as artes*, ou a destas sobre aquela – o seu pretensão «género» ou «essência» –, o cerne deste texto de Adorno parece residir menos na condenação das duas perspectivas do que na interpretação dos fenómenos artísticos de que parte.

A crítica de Adorno à imitação superficial de uma arte por outra – um fenómeno que para Adorno constitui uma «pseudomorfose» (por exemplo, a espacialização da música em alguma música contemporânea)⁶⁸¹ – não se salda numa condenação categórica da possibilidade de relacioná-las, muito pelo contrário. Nesse sentido, a sua perspectiva, já nos anos 60, é bem distinta da de Greenberg⁶⁸². Segundo Adorno, se é certo que os *media* das diferentes artes as singularizam de modo indiscutível e que só na exploração do seu material específico se poderá jogar o «teor

⁶⁸¹ Cf., por exemplo, «Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei», *GS* 16, pp. 628-642.

⁶⁸² Sobre o conceito adorniano de «pseudomorfose» – no que toca, particularmente, à relação entre as diferentes artes – e sobre o que aproxima e, progressivamente, distingue os pontos de vista de Greenberg e de Adorno a respeito da relação entre as artes, tendo em conta a evolução do pensamento estético deste último, leia-se «Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Adorno», in *Artefilosofia*, nº 7 (Outubro de 2009), Ouro Preto, 2009, pp. 31-40.

de verdade» de obras de arte, também o é que as diferentes artes têm em comum o modo como se destacam da realidade empírica e se tornam autónomas. Porém, no seu sentido mais pregnante, o que permite relacionar as diferentes artes não é apenas a circunstância de todas elas se terem autonomizado; hipótese que tornaria meramente formal a discussão a respeito da sua relação. Adorno compara as diferentes artes a uma orquestra.

É possível comparar, sem violência, a relação da arte com as artes à da orquestra, tal como se formou historicamente, aos seus instrumentos; a arte é tão pouco o conceito das artes como a orquestra o espectro dos timbres. Contudo, há algo de verdadeiro no conceito de arte – e também na orquestra se introduz a ideia da totalidade das cores como *telos* do seu desenvolvimento.⁶⁸³

Neste caso, é como se uma analogia – a arte estaria para as diferentes artes, como a orquestra para os diversos naipes (cordas, madeiras, metais, percussão) – viesse esclarecer a afinidade entre as diferentes artes. Elas seriam afins umas às outras – e o solo de um violoncelo poderá revelar-se íntimo do de um fagote –, em virtude de a totalidade tímbrica que os diferentes naipes perfazem constituir a condição de possibilidade do movimento sonoro orquestral. Ora, nestes termos, a analogia não pode subsistir por muito tempo, uma vez que o *telos* do movimento global da sonoridade orquestral não é comparável à ideia de arte, tal como Adorno admitiria concebê-la. O *movimento* da arte não *imita*, de modo nenhum, o do curso – pretensamente positivo, teleológico – do mundo; é antes o inverso disto que se verifica – se não é vão falar em verdade em matéria de arte – como continuamente temos sublinhado.

Aliás, é isto que, curiosamente, está também na base, segundo Adorno, dos processos conducentes à imbricação entre as artes, pois esta «imbricação das artes, inimiga de um ideal de harmonia [...], gostaria de escapar ao ensimesmamento ideológico da arte»⁶⁸⁴, de tal modo que é como se os diversos instrumentos de corda (os violinos, as violas de arco, os violoncelos, os contrabaixos) – retomando, noutros

⁶⁸³ «Die Kunst und die Künste», *Ohne Leitbild*, GS 10.1, p. 448: «Ohne Gewalt ist das Verhältnis der Kunst zu den Künsten dem des geschichtlich formierten Orchesters zu seinen Instrumenten zu vergleichen; so wenig ist Kunst der Begriff der Künste wie das Orchester das Spektrum der Klangfarben. Trotzdem hat der Begriff der Kunst sein Wahres - auch im Orchester steckt die Idee der Farbtotale als Telos seiner Entwicklung.»

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 450: «Die Verfransung der Künste, feind einem Ideal von Harmonie [...] möchte heraus aus der ideologischen Befangenheit von Kunst [...] hinabreicht.»

termos aquela analogia – já não tocassem em conjunto e se surpreendesse, agora, afinidades sonoras entre instrumentos isolados de diferentes naipes, afinidades irredutíveis à sonoridade global da orquestra. A montagem – o fenómeno original da imbricação das artes – torna-se decisiva. Não se perdendo a tensão, porém, «a imbricação das artes é um falso declínio da arte»⁶⁸⁵.

Assim, hoje – e paradoxalmente –, é em virtude do estilhaçamento da ideia de arte que se pode pensar a afinidade entre as diferentes artes (ou seja, que obras de arte envolvidas com diferentes *media* se podem revelar afins umas às outras); por outras palavras, a afinidade das obras de arte só seria hoje pensável admitindo que a ideia de arte não é nem positiva (seria então negativa), nem – sublinhe-se – reconhecível na sua negatividade.

Afinidades (III): Arte e filosofia / Enigma e paradoxo

A verdade (como temos explicitado, tentando circunscrever o conceito de «teor de verdade») conota (aqui) um movimento. Um movimento – do *pensamento* – desencadeado, no caso da arte, pelo enigmático. Um movimento cuja vertente negativa está ligada à subversão crítica da razão identificadora (o seu *terminus a quo*); e cuja vertente afirmativa está ligada à libertação do «não-idêntico» (o seu *terminus ad quem*). Negação determinada e afirmação indeterminada confundem-se nesse movimento. Um tal movimento é também o que permite pensar a afinidade, desta feita, entre a arte e a filosofia.

Recordemos, para já, as seguintes palavras de Benjamin.

Imagine-se que se conhece uma pessoa que, apesar de bela e atraente, é um tanto ou quanto fechada, pois traz consigo um segredo. Seria reprovável querer forçá-la. No entanto, seria permitido averiguar se tem irmãos ou irmãs e se, porventura, a essência destes esclarece, em algum aspecto, o elemento enigmático [*Rätselhafte*] do que nos é estranho [*Fremden*]. É precisamente deste modo que a crítica indaga a respeito dos irmãos e das irmãs das obras de arte. E todas as obras autênticas têm os seus irmãos e irmãs no âmbito da

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 452: «Die Verfransung der Künste ist ein falscher Untergang der Kunst.»

filosofia. Elas são até as figuras [*Gestalten*] através das quais o ideal do seu problema [da filosofia] aparece.⁶⁸⁶

Para Benjamin, indagar a respeito dos irmãos e das irmãs de obras de arte – e é assim que deve proceder o crítico que não força a obra de arte resistente à interpretação, procurando antes, demoradamente, que esta se lhe abra – pode equivaler a uma incursão no âmbito da filosofia. Ou seja, se a arte resiste a ser compreendida – revelando-se enigmática –, inquirir junto dos parentes filosóficos desta poderá ser, a crer em Benjamin, revelador. A passagem introduz – e é isto, sobretudo, que interessa reter – a questão do parentesco entre arte e filosofia, através de um questionamento sobre o melhor modo de lidar criticamente com o elemento enigmático em obras de arte, pelo que a sua pertinência, no que toca ao que nos importa nesta secção, não podia ser maior.

Tomando como pedra-de-toque este passo do ensaio dedicado por Benjamin ao romance *As Afinidades Electivas* (*Die Wahlverwandtschaften*) de Goethe, gostaríamos de desenvolver dois pontos a propósito da perspectiva adorniana sobre a afinidade entre arte e filosofia. Em primeiro lugar (1), tratar-se-á de esclarecer que a tese de Adorno segundo a qual a arte e a filosofia convergem no seu «teor de verdade» não implica abdicar da autonomia de ambas; em segundo lugar (2), estará em jogo avançar a hipótese de que uma tal afinidade se torna concreta na arte e na filosofia através, respectivamente, do *enigma* e do *paradoxo*⁶⁸⁷.

(1)

⁶⁸⁶ Walter BENJAMIN, «Goethes Wahlverwandtschaften», *Gesammelte Schriften*, vol. 1, 1, Frankfurt am Main, Surkamp, 1990, p. 172: «Man setze, daß man einen Menschen kennen lerne, der schön und anziehend ist, aber verschlossen, weil er ein Geheimnis mit sich trägt. Es wäre verwerflich, in ihn dringen zu wollen. Wohl aber ist es erlaubt zu forschen, ob er Geschwister habe und ob deren Wesen vielleicht das Rätselhafte des Fremden in etwas erkläre. Ganz so forscht die Kritik nach Geschwistern des Kunstwerks. Und alle echten Werke haben ihre Geschwister im Bereiche der Philosophie. Sind doch eben jene die Gestalten, in welchen das Ideal ihres Problems erscheint.»

⁶⁸⁷ Avançando esta hipótese, reportamo-nos, por um lado, ao modo como Adorno pensa filosoficamente a arte e, por outro, à forma como pratica a filosofia em geral (portanto, não só no âmbito da estética). Em todo o caso, esta *hipótese* – de que o paralelo entre arte e filosofia convoca a afinidade entre enigma e paradoxo –, extravasa uma investigação dedicada à filosofia adorniana. Ela não tem, por isso, o carácter de uma tese *sobre* o pensamento de Adorno, como se se tratasse – e não é esse o caso, sublinhe-se – de destacar o paradoxo e o enigma enquanto operadores conceptuais centrais da filosofia e da estética adornianas. Mesmo assim, é a partir de Adorno que desenvolvemos esta hipótese, e é para a ele voltarmos que recorreremos a intuições de Benjamin e de Deleuze que, nesta secção, serão particularmente decisivas.

No que toca à tese segundo a qual a afinidade entre arte e filosofia se joga na convergência do «teor de verdade» de ambas – por outras palavras, uma seria afim da outra, e vice-versa, porque lhes é comum o movimento em que cada uma delas concretiza o seu potencial crítico (de «desregulação» e de «desconfinamento») –, importa sobretudo sublinhar que de uma tal tese não se segue a ideia de que as respectivas práticas são permutáveis, nem a sugestão de que arte e filosofia se co-determinam ou que é possível compreender uma através da outra. Não se trata, portanto, nem de conceber uma *arte filosófica* («cientificizar» a arte), nem de preconizar uma *filosofia estética* (estetizar a filosofia).

Pensar, erradamente, que o modo como Adorno concebe a afinidade entre arte e filosofia conduz inevitavelmente a uma visão aprioristicamente filosófica da arte equivale a levantar a suspeita segundo a qual Adorno sustenta uma concepção heterónoma da arte. Confrontámo-nos com esta suspeita – e com os problemas que dela decorrem – em vários momentos desta dissertação, nomeadamente nas «Aporias» do Cap. II e – em confronto com os contributos teóricos de outros autores (Karl Heinz Bohrer e, sobretudo, Rüdiger Bubner) – no «Desenvolvimento» do Cap. III. Desde logo, a centralidade da noção de «teor de verdade» na estética de Adorno sugeriria, a crer nestes seus críticos, uma cedência à tentação de sobredeterminar filosoficamente a arte, incorrendo precisamente no mesmo gesto apriorístico, cuja abstracção Adorno censura nos sistemas filosóficos de Kant e Hegel.

Não repetiremos o que expusemos nas secções a que acabamos de nos referir – a que poderíamos acrescentar os «Périplos» em torno de Kafka e de Hölderlin, e os «Motes» inspirados em Beckett e em Mahler –, admitindo que o que escrevemos nesses passos nos isenta de retomar toda a argumentação aí apresentada. Sublinhemos apenas o crucial, a saber, que o desdobramento filosófico do «teor de verdade» é concebido por Adorno – e é de modo coerente com este pressuposto que o filósofo se dedica (em textos curtos, ensaios, monografias) a obras e a universos artísticos singulares – como um desdobramento da própria arte, como um prolongamento da experiência que cada objecto artístico proporciona, como uma etapa, digamos, da sua própria crítica.

Isto no que toca à suspeita segundo a qual, na filosofia de Adorno, se incorreria numa concepção heterónoma da arte. Já no que toca à suspeita inversa, nos termos da qual, estaria em jogo tomar a arte como modelo da prática filosófica, ou seja, numa palavra, estetizar a filosofia, impõem-se mais alguns esclarecimentos.

Não deixa, na verdade, de ser surpreendente – mesmo se é explicável em virtude do contexto teórico dominante em Frankfurt, nos anos 70 e 80 –, que este tema tenha animado vivamente o debate em torno da recepção da filosofia adorniana, uma vez que, no que toca a esta questão, a postura de Adorno é particularmente clara, não tendo sequer variado significativamente entre, digamos, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933) e a *Negative Dialektik* (1966).

Escreve Adorno, na primeira destas obras – o seu segundo «Habilitationsschrift» – que, «mesmo em vista da convergência final da arte e da filosofia, deve evitar-se toda a estetização do procedimento filosófico»⁶⁸⁸. Ora, estetizar a filosofia, isto é, produzir uma *teoria* (filosófica) *estética* – nos termos do trocadilho que inspira o título de um artigo célebre de Bubner («Kann Theorie ästhetisch werden? – Zum Hauptmotiv der Philosophischen Theorie Adornos»⁶⁸⁹), – é aquilo de que Adorno foi amiúde acusado; por Bubner, no artigo supra-citado; mas também por Habermas, quer na *Teoria do Agir Comunicativo*⁶⁹⁰, quer no *Discurso Filosófico da Modernidade*⁶⁹¹, obras, como é óbvio, com uma influência bem mais significativa do que o artigo de Bubner, que condicionaram, em larga medida, a recepção de Adorno.

Não é aqui o lugar para aprofundar a discussão sobre a recepção da filosofia adorniana, pelo que importa, sobretudo, assinalar a continuidade entre o que Adorno escreveu, com um intervalo de mais de trinta anos, em *Kierkegaard* e na *Dialéctica Negativa*, manifestando, nos dois casos, a mesma convicção de que pensar a afinidade entre arte e filosofia de modo nenhum implica abolir a especificidade de ambas, isto é, suspender e anular a sua não-identidade:

⁶⁸⁸ *Kierkegaard*, p. 23: «Selbst mit Hinblick auf eine endliche Konvergenz von Kunst und Philosophie wäre alle Ästhetisierung des philosophischen Verfahrens abzuwehren.»

⁶⁸⁹ Rüdiger BUBNER, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pp. 70-98.

⁶⁹⁰ Cf. Jürgen HABERMAS, «Die Kritik der instrumentellen Vernunft», *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

⁶⁹¹ Cf. Jürgen HABERMAS, «Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno», *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, pp. 130-157.

A filosofia que imitasse a arte, que quisesse tornar-se, a partir de si, uma obra de arte, rasurar-se-ia a si mesma. [...] A arte e a filosofia têm algo em comum, não na forma [*Form*] ou no processo de dar figura [*gestaltendem Verfahren*], mas num comportamento [*Verhaltensweise*], que proíbe a pseudomorfose. É através da sua oposição que ambas se mantêm fiéis ao seu próprio teor: a arte, na medida em que se torna arisca em relação aos seus significados; a filosofia, na medida em que não se fixa a nada de imediato. O anseio [*Sehnsucht*] que anima a arte, enquanto não-conceptual – sendo que a realização desse anseio foge da sua imediatricidade, como de uma aparência –, não abandona o conceito filosófico. Órgão do pensamento e, porém, muro entre este e aquilo que importa pensar [*zu Denkenden*], o conceito nega aquela nostalgia. A filosofia não pode esquivar-se a uma tal negação, nem curvar-se-lhe. Inere-lhe o esforço de, através do conceito, alcançar o que está para além dele.⁶⁹²

Ou seja, arte e filosofia seriam afins uma à outra, não porque se influenciem de algum modo, ou porque adotem, voluntária ou involuntariamente, características formais uma da outra, mas porque partilham um certo comportamento, um certo gesto, um movimento, um anseio⁶⁹³. Talvez partilhem, até, mesmo que o conceito filosófico tenda a ignorá-lo, uma nostalgia – a do «não-idêntico». Que, segundo Adorno, seja próprio da filosofia o esforço de, através do conceito, alcançar o não-conceptual – i.e., o «não-idêntico» – parece sugerir que sim, que a relação ao «não-idêntico» se revela decisiva para compreender o *comportamento* da arte e da filosofia.

⁶⁹² ND, pp. 26s: «Philosophie, die Kunst nachahmte, von sich aus Kunstwerk werden wollte, durchstriche sich selbst. [...] Kunst und Philosophie haben ihr Gemeinsames nicht in Form oder gestaltendem Verfahren, sondern in einer Verhaltensweise, welche Pseudomorphose verbietet. Beide halten ihrem eigenen Gehalt die Treue durch ihren Gegensatz hindurch; Kunst, indem sie sich spröde mache gegen ihre Bedeutungen; Philosophie, indem sie an kein Unmittelbares sich klammert. Der philosophische Begriff läßt nicht ab von der Sehnsucht, welche die Kunst als begriffslose beseelt und deren Erfüllung ihrer Unmittelbarkeit als einem Schein entflieht. Organon des Denkens und gleichwohl die Mauer zwischen diesem und dem zu Denkenden, negiert der Begriff jene Sehnsucht. Solche Negation kann Philosophie weder umgehen noch ihr sich beugen. An ihr ist die Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen.»

⁶⁹³ Não deixemos, a este respeito, de citar *The Origin of Negative Dialectics*, de Susan Buck-Morss, onde a autora esclarece sumariamente o ponto de vista adorniano a respeito da relação entre arte e filosofia: «Ao longo da sua vida, Adorno insistiu nos paralelos entre as experiências filosófica e estética. [...] No entanto, seria errado concluir que, na teoria de Adorno, arte e filosofia são uma e a mesma coisa. Desde o início e repetidas vezes, Adorno insistiu na ideia de que arte e filosofia, mesmo convergindo no seu “teor de verdade”, são, todavia, não-idênticas.» (Susan BUCK-MORSS, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, The free press, 1977, p. 133: «Throughout his life, Adorno insisted on the parallels between philosophical and aesthetic experience. [...] Yet it would be wrong to conclude that in Adorno’s theory art and philosophy were one and the same. From the start and repeatedly, he insisted that if they converged in their “truth content,” they were nonetheless nonidentical.»)

De modo desconcertante, Adorno propõe que a filosofia – e tal é decisivo para compreender a sua afinidade com a arte – procura alcançar, através do conceito, o que não se deixa subsumir nele. A filosofia implicaria, nesse sentido, a auto-crítica radical do conceito..., quer dizer, a auto-crítica do princípio da identidade que regeu a filosofia, tanto quanto determina as condições gerais do pensamento.

(2)

Um passo em que Habermas caracteriza criticamente a filosofia de Adorno servir-nos-á de *mot de passe*, se assim se pode dizer, para desenvolvermos um segundo ponto acerca do modo como Adorno concebe a afinidade entre arte e filosofia. Escreve Habermas que, «ao longo dos vinte e cinco anos que se seguiram à conclusão da *Dialektik der Aufklärung*, Adorno se manteve fiel ao impulso filosófico, e não se esquivou à estrutura paradoxal de um pensamento da crítica totalizada»⁶⁹⁴.

Para Habermas – retomamos alguns temas do «Excurso» –, o conceito de crítica que norteia a *Dialektik der Aufklärung* e a *Negative Dialektik* é paradoxal, porque, na esteira de Nietzsche, visa a própria razão, tende a equiparar racionalidade e dominação, é incapaz de destrinçar *Aufklärung* e mito; abdica, por conseguinte, do que poderia constituir o próprio critério racional da crítica. Na óptica de Habermas, uma tal ambição crítica – visando as próprias condições da experiência e do pensamento (nomeadamente do pensamento crítico), através de um mergulho genealógico na matriz simultaneamente mítica e racional da civilização ocidental – constitui uma generalização retrospectiva da crítica à reificação levada a cabo por Lukács...⁶⁹⁵ Ao ser «totalizada» – a expressão é de Habermas –, a crítica tornar-se-ia paradoxal e, além de se revelar ilegítima, veicularia um diagnóstico niilista e conduziria ao cepticismo.

O autor do *Discurso Filosófico da Modernidade* tende a ignorar o carácter dialéctico do projecto crítico de Adorno – dialéctico, aqui, no sentido em que opera

⁶⁹⁴ Jürgen HABERMAS, «Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno», *op. cit.*, p. 145: «Adorno ist in den fünfundzwanzig Jahren seit Abschluß der *Dialektik der Aufklärung* dem philosophischen Impuls treu geblieben und der paradoxen Struktur eines Denkens der totalisierten Kritik nicht ausgewichen.»

⁶⁹⁵ Cf Jürgen HABERMAS, «IV – Von Lukács zu Adorno: Rationalisierung als Verdinglichung», *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

como uma crítica imanente da racionalidade – e, assim sendo, nivela e simplifica o que, condenado indevidamente como «crítica totalizada», mais não é do que uma auto-crítica (racional) da razão. Em suma, Habermas anatematiza o gesto que caracteriza a radicalidade de uma filosofia crítica: a incidência problematizadora do pensamento sobre as suas próprias condições, que determinam e condicionam, historicamente, não só o pensamento, mas ainda a experiência e a própria realidade.

Que se possa afirmar que um tal gesto crítico é paradoxal – admitamos, com Habermas, que é assim – nada nos diz, à partida, acerca do que na filosofia de Adorno merece censura, antes permitindo discernir – quem sabe? – o que, num tal pensamento, é *problemático*... Ora, se o *problemático* dá que pensar, ao ponto de poder conduzir à diluição da fronteira entre o que pode e o que não pode ser pensado, então, a determinação paradoxal da crítica, precisamente em virtude de ser *problemática*, põe-nos na senda – por ironia, contra as expectativas de Habermas –, do que a torna radicalmente crítica.

Com efeito, seria simplista afirmar que o paradoxo constitui meramente um obstáculo ao movimento do pensamento, que conduz a filosofia à aporia e que, por conseguinte, torna inevitável o cepticismo. Convém não confundir paradoxo e contradição, como Deleuze propõe⁶⁹⁶. Nos termos da *Logique du sens*, o paradoxo diz respeito a uma tensão, a um «campo de forças» formado por dois elementos/forças que se movem em direcções opostas⁶⁹⁷. O paradoxo caracteriza o que existe no limiar do que é possível pensar como existindo (ou seja, remete para um campo mais amplo do que aquele que é regido pelo princípio de contradição). O paradoxo não vem interromper o movimento do pensamento; ou melhor, vem, no sentido preciso em que perturba o fluxo habitual – demasiado habitual – do pensamento, abrindo a outros modos de pensar. Para Deleuze, ele opõe-se tanto ao «senso comum», quanto ao

⁶⁹⁶ Cf. Gilles DELEUZE, *Logique du sens* (1969), Paris, Minuit, 2005, pp. 92: «A força dos paradoxos reside no facto de não serem contraditórios, mas nos fazerem assistir à génese da contradição. O princípio de contradição aplica-se ao real e ao possível, mas não ao impossível de que deriva, ou seja, aos paradoxos, ou antes, ao que representam os paradoxos.» («La force des paradoxes réside en ceci, qu'ils ne sont pas contradictoires, mais nous font assister à la genèse de la contradiction. Le principe de contradiction s'applique au réel et au possible, mais non pas à l'impossible dont il dérive, c'est-à-dire aux paradoxes ou plutôt à ce que représentent les paradoxes.») Leia-se, em geral, a 12ª série sobre o paradoxo, pp. 92-100, e a 9ª série do problemático, pp. 67-73.

⁶⁹⁷ Cf. *ibid.*, p. 94: «[...] o poder do paradoxo não consiste, de modo nenhum, em seguir na outra direcção [contrária à do “bom senso”] mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direcções ao mesmo tempo.» («[...] la puissance du paradoxe ne consiste pas du tout à suivre l'autre direction, mais à montrer que le sens prend toujours les deux sens à la fois, les deux directions à la fois.»)

«bom senso» (*bon sens*), i.e., quer à pressuposição estruturante de que há a boa direcção (do mais ao menos diferenciado, do singular ao regular, do passado ao futuro...), quer à convicção, não menos estruturante, de que existe um órgão da identificação e do reconhecimento (capaz de relacionar uma diversidade dada à forma do «mesmo»). No fundo, do ponto de vista que aqui procuramos desenvolver, o paradoxo interrompe, sobretudo, a opinião⁶⁹⁸ – não o pensamento; ele seria, bem ao invés, a «Paixão do pensamento» [*la Passion de la pensée*]⁶⁹⁹, aquilo que o afecta e o anima.

A *fluidez* com que se pensa habitualmente não deve iludir-nos a respeito da *rigidez* dos modos de pensar. Que se pense ininterruptamente, não obsta à tese de que, pensando sempre do mesmo modo – aquele segundo cujas regras se é continuamente levado a pensar –, não se chega efectivamente a abandonar o campo da opinião, do pensamento estagnado e dócil⁷⁰⁰. Um paradoxo é uma pequena pedra na gigantesca engrenagem da opinião. Gerando problemas, o paradoxo seria também o que torna a filosofia crítica, no sentido – explanado já no «Excurso» inicial desta tese – de uma acção crítica do pensamento sobre as suas próprias condições⁷⁰¹.

O paradoxo gera problemas, perturba a fluidez do pensamento, causa perplexidade, uma espécie de vertigem – como a que Adorno associa, num outro

⁶⁹⁸ Cf, em particular, *ibid.*, pp. 93-97. Eis o ponto de partida: «Acontece que o paradoxo se opõe à *doxa*, aos dois aspectos da *doxa*, o bom senso e o senso comum.» (*Ibid.*, p. 93: «C'est que le paradoxe s'oppose à la *doxa*, aux deux aspects de la *doxa*, le bon sens et le sens commun.») Em poucas palavras, o paradoxo opõe-se à opinião – no sentido forte, estrutural, quase transcendental, que o termo assume em Deleuze – na medida em que afecta a eficácia de operações como as de identificação, reconhecimento e previsão, ligadas ao bom senso e ao senso comum: «O senso comum identifica, reconhece, tanto quanto o bom senso prevê. [...] o paradoxo é a inversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele surge, por um lado, como os dois sentidos simultâneos do devir-louco, imprevisível; por outro lado, como o contra-senso da identidade perdida, irreconhecível.» (*Ibid.*, p. 96: «Le sens commun identifie, reconnaît, non moins que le bon sens prévoit. [...] le paradoxe est-il le renversement simultané du bon sens et du sens commun: il apparaît d'une part comme les deux sens à la fois du devenir-fou, imprévisible; d'autre part comme le non-sens de l'identité perdue, irrécognisable.») Uma certa afinidade entre Adorno e Deleuze torna-se, neste ponto, inegável, por muito distantes que estejam as suas filosofias em termos programáticos.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 92: «O paradoxos não são recriações senão quando são vistos como iniciativas do pensamento; não quando são vistos como “a Paixão do pensamento” [...]» («Les paradoxes ne sont des récréations que lorsqu'on les considère comme des initiatives de la pensée; non pas quand on les considère comme “la Passion de la pensée” [...]»)

⁷⁰⁰ A famigerada aceleração do mundo contemporâneo não torna possível – e, por mais significativas que sejam as possibilidades a que ela, na sua vertente tecnológica, abre, não está de modo nenhum dado que torne possível – a efectividade da resistência crítica à sua tendencial reificação.

⁷⁰¹ Neste sentido, não se trata apenas de dizer que a matriz do pensamento crítico é paradoxal (no sentido em que, como crítica imanente radical, não está ancorado num plano normativo exterior, ou superior, à esfera que critica), mas de assinalar que o próprio exercício filosófico crítico opera recorrendo a paradoxos e de postular a fertilidade desse gesto.

passo da *Dialéctica Negativa*, a um dar-se à *fonds perdu* a objectos, pois, «a vertigem que isso provoca é um *index veri*; o choque do aberto, a negatividade, como aquela que surge necessariamente no que está tapado e é sempre igual – isso que só não é a verdade para o não-verdadeiro»⁷⁰².

Podemos agora apresentar a hipótese anunciada no início desta secção nos seguintes termos: dizendo respeito, como Benjamin propõe, ao «ideal do problema»⁷⁰³, o parentesco entre arte e filosofia – não só, mas também como o entende Adorno – jogar-se-ia na afinidade entre enigma e paradoxo. Ambos seriam actualizações de um tal ideal. Ambos constituiriam efectivamente problemas; de compreensão e de inteligibilidade, de coerência e de coesão; gerando hesitações, vertigens, crises. Pois ambos dão que pensar; movem o pensamento, desordenam, abalam, desequilibram. Se não é vão falar em verdade numa e noutra esfera, esta terá que ver com o movimento do pensamento – movimento inédito, anómalo – que o

⁷⁰² ND, p. 43: «Der Schwindel, den das erregt, ist ein *index veri*; der Schock des Offenen, die Negativität, als welche es im Gedeckten und Immergeichen notwendig erscheint, Unwahrheit nur fürs Unwahre.»

⁷⁰³ Para Benjamin, muito especialmente, o «ideal do problema» teria que ver com aquela unidade da filosofia que, não aparecendo no conjunto dos problemas (filosóficos), talvez o crítico possa surpreender em obras de arte. É como se do questionamento de uma obra de arte, cujo carácter enigmático obriga a que se considere os seus irmãos e irmãs, se chegasse à questão da unidade da filosofia (questão que Benjamin considera não existente), como explicita Maria Filomena Molder: «E é assim que o crítico, depois de ter surpreendido o carácter inacessível disso que quer compreender – a obra de arte –, e de se ter empenhado em procurar os seus familiares como um recurso que lhe permite aproximar-se da intimidade dessa pessoa bela e atractiva, foi levado a realizar o caminho inverso, quer dizer, esses familiares, os conceitos filosóficos, não se sustentam a si próprios, no sentido da unidade que os liga uns aos outros, e necessitam daquilo que é mais enigmático e secreto para poderem continuar a subsistir, para não soçobram: as formas e as visões artísticas. Estamos perto do alvo da filosofia.» (*O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Lisboa, Relógio d'Água, 2011, p. 21.) Entretanto, o que este vaivém talvez revele a respeito da arte e da filosofia é que a possibilidade de pensar a afinidade entre ambas de modo nenhum garante, antes pelo contrário – em virtude do que se joga nessa afinidade –, que se possa captar a unidade de uma e de outra, pelo que o «ideal do problema», mesmo aparecendo em obras de arte, permanecerá, provavelmente, insusceptível de ser formulado.

Igualmente próximo do modo como pensamos aqui o *problema*, ainda que num sentido distinto, estará a teoria deleuziana deste, nomeadamente no que toca à circunstância de a verdade do problema não depender da possibilidade da sua resolução (o que valerá também para o enigma em filosofia e para o paradoxo em filosofia). Além das «séries» do problemático e sobre o paradoxo de *Logique du sens* (pp. 67-73 e 92-100, respectivamente), refira-se ainda a seguinte passagem de *Différence et répétition* (1968), Paris, PUF, 2005, p. 210: «É num círculo vicioso – num modo estranho de saltar no lugar em que se está – que incorre o filósofo, ao pretender reconduzir a verdade das soluções aos problemas, ao passo que, permanecendo refém da imagem dogmática, reenvia a verdade dos problemas à possibilidade da sua solução. [...] Os problemas são provas e selecções. O essencial é que, no seio de problemas, se gera a verdade, uma produção do verdadeiro no pensamento. O problema é o elemento diferencial no pensamento, o elemento genético no verdadeiro.» («Étrange saut sur place et cercle vicieux, par lesquels le philosophe prétend porter la vérité, des solutions jusqu'aux problèmes, mais, encore prisonnier de l'image dogmatique, renvoie la vérité des problèmes à la possibilité de leurs solutions. [...] Les problèmes sont des épreuves et des sélections. L'essentiel est que, au sein des problèmes, se fait une genèse de la vérité, une production du vrai dans la pensée. Le problème, c'est l'élément différentiel dans la pensée, l'élément génétique dans le vrai.»)

enigma na arte e o paradoxal na filosofia desencadeiam. Outra coisa não estaria em causa na tese adorniana de que arte e filosofia convergem em virtude do seu «teor de verdade». Arte e filosofia, sem se tocarem, reverberam uma na outra.

Poslúdio (II): A verdade da arte sob o signo de Dioniso?

*Zwischen den Hämmern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch, die preisende bleibt.*⁷⁰⁴

Que, na arte, negação determinada e afirmação indeterminada caracterizem o movimento desencadeado pelo enigmático e que seja um tal movimento o âmago do que aqui entendemos, na esteira de Adorno, por «teor de verdade» de obras de arte reabre a discussão sobre as três figuras do «teor de verdade» e as duas vertentes – afirmativa e negativa – que, até aqui, circunscrevemos teoricamente.

No final do Cap. II, na secção «Figuras» – e noutros passos desde essa fase da dissertação – referimo-nos a três figuras do «teor de verdade». Explorá-las – propusemos então – permitir-nos-ia pensar de modo mais circunstanciado a estética de Adorno. À pesquisa sobre as duas primeiras figuras – o «protesto» e a «utopia» –, que nos ocupara na Primeira Parte, caberia acrescentar, na Segunda Parte, a explicitação da terceira figura – o «enigma». Fizemo-lo, já nos Cap(s). IV e V, salientando previamente que a associação do conceito de «carácter enigmático» ao de «teor de verdade», permitia escapar a um conjunto de aporias geradas pela associação demasiado cerrada entre «aparência» e «verdade» – aporias em que nos detivemos no final do Cap. III, em particular, na secção «Poslúdio (I): A verdade da arte sob o signo de Apolo?».

Se, na Primeira Parte, as vertentes negativa e afirmativa da arte se viam

⁷⁰⁴ «Entre as marteladas persiste / o nosso coração, tal como entre os dentes / a língua, que, no entanto, / apesar de tudo, continua a louvar.» Rainer Maria RILKE, *As Elegias de Duíno*, trad. de Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, pp. 98-101.

atribuídas, respectivamente, às figuras do «protesto» e da «utopia» – pese embora termos sempre sublinhado que elas surgem inseparáveis em obras de arte concretas, pelo que só teoricamente, e em vista de uma clarificação da estética de Adorno, era lícito distingui-las –, na Segunda Parte, fomos destacando, no que toca à figura do «enigma» – a terceira figura do «teor de verdade», de acordo com a nossa proposta – que as vertentes negativa e afirmativa da arte se acham intrinsecamente reunidas num único *movimento*.

Eis o que nos conduz, mais uma vez, a Nietzsche e, em particular, ao modo como este conceptualiza o «dionisiaco», já não n’*O Nascimento da Tragédia* – como no «Poslúdio» do Cap. III –, mas n’*A Gaia Ciência*.

Em relação a todos os valores estéticos sirvo-me agora desta distinção capital: interrogo-me para cada caso, “aqui foi a fome [*Hunger*] ou a abundância [*Überfluss*] que se tornou criadora?”. Pareceria à primeira vista recomendar-se uma outra distinção – de longe mais evidente –, isto é, estar atento à questão de saber, se é o desejo de fixar [*Starrmachen*], de imortalizar [*Verewigen*], de *ser* [*Sein*] que está na origem da criação, ou, pelo contrário, se é o desejo de destruição [*Zerstörung*], de mudança [*Wechsel*], de novidade [*Neuem*], de futuro [*Zukunft*], de *devir* [*Werden*]. Mas, encaradas mais profundamente, as duas espécies de desejo manifestam-se ainda como ambíguas e, na verdade, interpretáveis exactamente segundo aquele esquema apresentado primeiro e por mim preferido, como me parece, com razão. O desejo de *destruição*, de mudança, de devir pode ser a expressão da força transbordante que fará nascer o futuro (o meu termo para isto é, como se sabe, a palavra “dionisiaco”), mas pode ser também o ódio do falhado, do desprovido, do que foi ignorado, que destrói e *tem de* destruir, porque o que existe, sim, toda a existência, tudo o que é ser, o indigna e irrita – para entender este sentimento, observem-se de perto os nossos anarquistas. A vontade de *imortalização* igualmente necessita de uma dupla interpretação. Pode em primeiro lugar provir da gratidão e do amor – uma arte com esta origem será sempre uma arte apoteótica, ditirâmbica talvez com Rubens, ditosamente sarcástica com Hafis, clara e benigna com Goethe, espalhando uma claridade e glória homéricas sobre todas as coisas. Mas pode ser também aquela vontade tirânica de um ser que sofre muito, lutador e torturado, que gostaria até de dar o carácter de coerção, de lei obrigatória ao que é mais pessoal, individual e íntimo, à própria idiossincrasia do seu sofrimento, e que, por assim dizer, se vinga de todas as coisas imprimindo-se, cravando-as e marcando-as com o ferro da sua imagem, da imagem da sua tortura. Neste último caso, temos o *pessimismo romântico* na sua forma mais expressiva, seja como filosofia schopenhaueriana da vontade, seja como música wagneriana [...]. (Que *possa* haver ainda um outro pessimismo totalmente diferente, um pessimismo clássico – este pressentimento e esta visão pertencem-me como algo de indissociável de mim, como meu *proprium* e *ipsissimum* [...]. Eu

chamo àquele pessimismo do futuro [...] o pessimismo *dionisiaco*.)⁷⁰⁵

Nietzsche, ao cruzar duas perguntas – para precisar o que julga ser a distinção essencial em matéria estética e, digamo-lo sem pejo, de avaliação estética –, gera, pela sobreposição das duas possíveis respostas a cada uma das perguntas, uma espécie de grelha, de que decorrem quatro figuras. Nietzsche, na passagem relativamente longa que citámos, desenha o perfil de todas elas.

As duas questões de que parte não têm, porém, o mesmo valor. A pergunta mais decisiva, segundo Nietzsche, é a que se faz sobre se é a *fome* ou a *abundância* que se torna, na arte, criadora. O *sim* subjacente à abundância, com efeito, fora-se tornando o grande critério de Nietzsche – a verdadeira pedra-de-toque da fisiologia da arte, em cuja teorização o filósofo se empenha nos últimos anos da sua produção filosófica –, contudo, este *sim* nada diz a respeito das possíveis respostas à outra questão – sobre se é a vontade de *destruir* ou a de *fixar* que move a arte. Ou seja, o *sim* da abundância pode unir-se tanto ao *sim* da fixação – dando corpo, pela descrição de Nietzsche, a uma arte caracteristicamente apolínea, clássica, a arte de Rubens, Hafis, Goethe... –, como ao *não* da destruição – gerando a figura paradoxal do dionisiaco.

⁷⁰⁵ Friedrich NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, §370, trad. de Maria Helena Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida e Maria Encarnação Casquinho, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, pp. 302-4; KSA 3, pp. 621s: «In Hinsicht auf alle ästhetischen Werthe bediene ich mich jetzt dieser Hauptunterscheidung: ich frage, in jedem einzelnen Falle, „ist hier der Hunger oder der Ueberfluss schöpferisch geworden?“ Von vornherein möchte sich eine andre Unterscheidung mehr zu empfehlen scheinen – sie ist bei weitem augenscheinlicher – nämlich das Augenmerk darauf, ob das Verlangen nach Starmachen, Verewigen, nach Sein die Ursache des Schaffens ist, oder aber das Verlangen nach Zerstörung, nach Wechsel, nach Neuem, nach Zukunft, nach Werden. Aber beide Arten des Verlangens erweisen sich, tiefer angesehen, noch als zweideutig, und zwar deutbar eben nach jenem vorangestellten und mit Recht, wie mich dünkt, vorgezogenen Schema. Das Verlangen nach Zerstörung, Wechsel, Werden kann der Ausdruck der übervollen, zukunftsschwangeren Kraft sein (mein terminus ist dafür, wie man weiss, das Wort „dionysisch“), aber es kann auch der Hass des Missrathenen, Entbehrenden, Schlechtweggekommenen sein, der zerstört, zerstören muss, weil ihn das Bestehende, ja alles Bestehn, alles Sein selbst empört und aufreizt – man sehe sich, um diesen Affekt zu verstehn, unsre Anarchisten aus der Nähe an. Der wille zum Verewigen bedarf gleichfalls einer zwiefachen Interpretation. Er kann einmal aus Dankbarkeit und Liebe kommen: - eine Kunst dieses Ursprungs wird immer eine Apotheosenkunst sein, dithyrambisch vielleicht mit Rubens, selig-spöttisch mit Hafis, hell und gütig mit Goethe, und einen homerischen Licht – und Glorienschein über alle Dinge breitend. Er kann aber auch jener tyrannische Wille eines Schwerleidenden, Kämpfenden, Torturirten sein, welcher das Persönlichste, Einzelste, Engste, die eigentliche Idiosynkrasie seines Leidens noch zum verbindlichen Gesetz und Zwang stempeln möchte und der an allen Dingen gleichsam Rache nimmt, dadurch, dass er ihnen sein Bild, das Bild seiner Tortur, aufdrückt, einzwängt, einbrennt. Letzteres ist der romantische Pessimismus in seiner ausdrucksvollsten Form, sei es als Schopenhauer'sche Willens-Philosophie, sei es als Wagner'sche Musik [...]. (Dass es noch einen ganz anderen Pessimismus geben könne, einen klassischen – diese Ahnung und Vision gehört zu mir, als unablässig von mir, als mein proprium und ipsissimum [...]. Ich nenne jenen Pessimismus der Zukunft [...] – den dionysischen Pessimismus.)»

No dionisiaco, portanto, nos termos do § 370 d'*A Gaia Ciência*, como em tantos outros passos, acham-se entrelaçadas as vertentes afirmativa e negativa da arte, a força de um *não destruidor* proferido por mor de um *abundante sim*⁷⁰⁶, de um *sim* que sinaliza a abertura a um porvir imprevisível e, enquanto tal, atraente e assustador, um ponto de interrogação temível que – parafraseando o início do *Crepúsculo dos Ídolos* – lança a sua sombra sobre quem o formula. Eis o cerne do «pessimismo dionisiaco» que Nietzsche contrapõe, no termo do excerto que citámos, ao «pessimismo romântico» – que o filósofo associa a Schopenhauer e a Wagner –, ou seja, ao niilismo.

Há, em suma, um pessimismo que não só não é niilista, como lhe é intrinsecamente contrário. Um *pessimismo* equidistante do *optimismo* – que toma a dor, o sofrimento, a negatividade do real, por exceções, meras contingências, antecipando um estágio futuro tendencialmente desprovido do negativo –, tanto quanto do niilismo – que toma a dor pela essência do mundo e transforma a negatividade num *a priori* sem história e eterno. A nosso ver, não seria absurdo associar a filosofia de Adorno a um tal pessimismo⁷⁰⁷ ou, pelo menos, ao gesto que

⁷⁰⁶ O dionisiaco, justamente, tem um carácter destruidor, sem que, contudo, se possa equiparar a vontade de destruição ao dionisiaco. Para Nietzsche, em resumo, convém distinguir o gesto dionisiaco de um outro que desejasse a destruição por mor de si própria, ou, sobretudo, por ressentimento, por vingança, por ódio. Daí que o cerne desta longa passagem seja o cruzamento das duas perguntas – uma sobre se é a fome ou a abundância que se torna criadora; outra sobre se está em jogo um gesto de destruição ou de fixação. Que o gesto artístico possa revelar-se destrutivo, na medida em que nele se afirma a paixão de um devir irrefragável e, simultaneamente, seja a abundância que, nele, se torna criadora, põe-nos perante os contornos matriciais de um conceito artístico de «dionisiaco».

⁷⁰⁷ Impõe-se, neste ponto, um esclarecimento terminológico, uma vez que, em Adorno – ao contrário do que tende a verificar-se em Nietzsche –, nem sempre é possível distinguir claramente niilismo e pessimismo, sendo que só o contexto das passagens em que estes conceitos surgem é esclarecedora acerca da perspectiva adorniana. Esta nota mais demorada é necessária, visto que, num passo importante da *Dialéctica Negativa* (pp. 369-374), Adorno dialectiza a noção de niilismo, ao ponto de parecer recuperá-la. Ora, não nos equivoquemos, pois a posição de Adorno a respeito do niilismo/pessimismo é relativamente precisa. Primeiro que tudo, Adorno opõe-se à hipótese da negatividade – que associa a Schopenhauer –, afirmando que «[o] determinismo total não é menos mítico do que o total da lógica hegeliana. Schopenhauer foi idealista *malgré lui-même*, porta-voz do encantamento. O *totum* é o totem». (ND, p 370: «Totaler Determinismus ist nicht weniger mythisch als die Totale der Hegelschen Logik. Schopenhauer war Idealist *malgré lui-même*, Sprecher des Bannes. Das totum ist das Totem.») Neste sentido, Adorno converge com Nietzsche, mesmo se por razões não equivalentes, e recusa terminantemente o niilismo schopenhaueriano. No entanto, os contextos discursivos em que o conceito é empregue alteraram-se desde aí e, para Adorno, não é possível permanecer indiferente a estas mutações: «Associa-se a niilismo as palavras-chave “vazio” e “absurdo”. Nietzsche, provavelmente, adoptou a expressão – que Jacobi foi o primeiro a empregar no domínio da filosofia –, de jornais com relatos acerca de atentados na Rússia. Com uma ironia, para a qual, entretanto, os ouvidos ficaram surdos, Nietzsche utilizava o termo para denunciar o contrário do que a palavra significava na praxis dos conspiradores, ou seja, para denunciar o cristianismo enquanto negação institucionalizada da vontade de viver. A filosofia já não quis abdicar do termo. Na direcção contrária à de Nietzsche, alterou de modo conformista a sua função, transformando-o no paradigma de uma situação denunciada como vã, ou que se denuncia a si mesma. Para este hábito do pensamento –

lhe subjaz – o de um não proferido por mor de um sim, mesmo se de um sim desconhecido⁷⁰⁸ – e, sobretudo, não seria ilícito explorar uma tal coincidência de um não e de um sim, na arte, para pensar o movimento desencadeado pelo enigmático que constitui, segundo Adorno – de acordo com o que aqui temos explorado –, a verdade da arte.

Um não por mor de um sim. A destruição por mor da abertura; a destruição que abre, que toca aquilo a que abre. Um gesto que, pela força do *não* que destrói, abre, dizendo *sim* àquilo que, por força da abertura, irrompe. A vertente negativa da arte, associámo-la, desde o início, ao seu potencial crítico. Na medida em que esse potencial crítico se radicaliza, ao cabo da exploração do carácter enigmático de obras de arte, enquanto crítica da racionalidade dominante e abertura a outros modos de pensar – como propomos nos Cap(s). IV e V –, o *não* da destruição e o *sim* da abundância, evocados por Nietzsche na senda de um pessimismo dionisíaco, permitem pensar, *até certo ponto*, a indissociabilidade das vertentes negativa e afirmativa do enigmático, em cuja exploração se efectiva a verdade da arte, enquanto

segundo o qual o niilismo é, em todo o caso, algo de mau –, uma tal situação espera por uma injeção de sentido, sendo indiferente saber se é ou não fundada a crítica à situação acusada de niilismo.» (ND, p. 372: «An die Stichworte Leere und Sinnlosigkeit assoziiert sich das vom Nihilismus. Nietzsche adoptierte den Ausdruck, den zuerst Jacobi philosophisch verwendete, vermutlich aus Zeitungen, die über russische Attentate berichteten. Mit einer Ironie, für welche die Ohren mittlerweile zu stumpf geworden sind, benutzte er ihn zur Denunziation des Gegenteils dessen, was das Wort in der Verschwörerpraxis meinte, des Christentums als der institutionalisierten Verneinung des Willens zum Leben. Die Philosophie hat auf das Wort nicht mehr verzichten mögen. Konformistisch hat sie es, in der Gegenrichtung zu Nietzsche, umfunktioniert zum Inbegriff eines als nichtig verklagten oder sich selbst verklagenden Zustands. Für die Denkgewohnheit, der Nihilismus auf jeden Fall ein Schlechtes ist, wartet jener Zustand auf die Injektion von Sinn, gleichgültig, ob die Kritik an diesem, die man dem Nihilismus zuschreibt, gegründet ist oder nicht.») Ou seja, na medida em que o uso do termo «niilismo» quase se inverteu – ele faz hoje parte do vocabulário dos que hoje se preocupam, antes de mais, com a «crise de valores» –, mais importante do que condená-lo ou do que rejeitar ser acusado de niilismo, seria, para Adorno, denunciar este seu uso e o conservadorismo que lhe subjaz. Defensável seria, então, contra o optimismo – que tanto Adorno e Nietzsche rejeitam contundentemente –, um pessimismo/niilismo que, no entanto, seria precisamente o «contrário da identificação com o nada» (ND, p. 374: «Gegenteil der Identifikation mit dem Nichts»). Nesse sentido, sendo que, por um lado, «niilistas são aqueles que antepõem ao niilismo as suas positivities sempre deslavadas» (ND p. 374: «Nihilisten sind die, welche dem Nihilismus ihre immer ausgelaugteren Positivitäten entgegenhalten [...]»), por outro lado, «a probidade do pensamento consistiria em defender o que é denegrido como niilismo.» (ND, p. 374: «Der Gedanke hat seine Ehre daran, zu verteidigen, was Nihilismus gescholten wird.»)

⁷⁰⁸ De um sim que, nas palavras de Derrida, é, na verdade, um «sim, por vezes, talvez»; sendo Adorno, porventura, «alguém que não deixou de hesitar entre o “não” do filósofo e o “sim, talvez, por vezes acontece” do poeta, do escritor ou do ensaísta, do músico, do pintor, do argumentista de teatro ou de cinema, ou até do psicanalista. Ao hesitar entre o “não” e o “sim, por vezes, talvez”, é um herdeiro de ambos». (Jacques DERRIDA, *Fichus*, Paris, Galilée, 2002, pp. 13s: «[...] quelqu’un qui n’a cessé d’hésiter entre le “non” du philosophe et le “oui, peut-être, parfois cela arrive” du poète, de l’écrivain ou de l’essayiste, du musicien, du peintre, du scénariste de théâtre ou de cinéma, voire du psychanalyste. En hésitant entre le “non” et le “oui, parfois, peut-être”, il a hérité des deux.»)

– repetimos –, crítica da racionalidade dominante e abertura a outros modos de pensar (mais férteis, mais flexíveis, mais abrangentes, mais velozes, mais próximos do que é e devém na sua não-identidade).

Dizemos, com efeito, «até certo ponto». Mas, e a partir desse ponto? Façamos, portanto, o ponto da situação. Ao propormos, no final do Cap. III e, agora, no termo do Cap. V, duas secções a que dão o respectivo título duas expressões interrogativas – respectivamente, «um conceito apolíneo de verdade?» e «um conceito dionisiaco de verdade?» – não pretendíamos sugerir uma alternativa, de tal modo que a uma resposta negativa à primeira pergunta se devesse seguir, necessariamente, uma resposta afirmativa à segunda.

No termo do Cap. III, que coincide, não por acaso, com o final da Primeira Parte, tratava-se de problematizar a relação entre verdade e aparência, por meio de uma crítica à noção de consolação e, mais importante que a noção em si mesma, à própria possibilidade real de o confronto com a arte, mesmo quando este mostra a sua face veraz – como «aparência do não-aparente» –, se saldar numa experiência consoladora, paralisando o movimento para que aponta, ou seja, neutralizando o seu potencial de verdade... Interrogar-nos sobre se estaria em causa, nesta tese, um conceito apolíneo de verdade artística, permitia-nos explicitar a relação entre aparência e consolação e, por essa via, problematizar o destaque dado – designadamente, na recepção da filosofia adorniana – à relação entre verdade e aparência pois, por fim, rejeitava-se justamente a suposição de que estivesse em jogo, na estética de Adorno, um conceito apolíneo de verdade.

Se, agora, ao discutirmos a hipótese correlativa – mas não inversa, considerando o espectro conceptual da filosofia de Nietzsche – segundo a qual o conceito de «dionisiaco» restitui a noção de verdade em jogo neste estudo, não podemos dizer que não – com a mesma ênfase do Cap. III –, que não está em causa, de todo, um conceito dionisiaco de verdade, mas também não podemos dizer, sem mais, que sim. Sim, mas só até certo ponto. Ou seja, que seja lícito estabelecer a relação entre a aceção de verdade em que laboramos nesta dissertação e o conceito de «dionisiaco» – tal como este último se acha apresentado, recorde-se, no § 370 d'A

Gaia Ciência –, não torna vinculativa esta nossa aproximação entre as estéticas de Nietzsche e Adorno⁷⁰⁹.

Um tal gesto – o estabelecimento de um nexó teórico vinculativo entre o enigmático e o dionisiaco –, além de pecar muito provavelmente por anacronismo, deparar-se-ia com múltiplas dificuldade teóricas, de entre as quais não seriam as mais irrelevantes (1) a necessidade de integrar ou, pelo menos, de discutir o legado histórico e cultural grego para que remete a noção de «dionisiaco» e (2) o facto de a noção ter assumido, no pensamento inicial de Nietzsche – em primeira linha, n’*O Nascimento da Tragédia* – um carácter indelevelmente ontológico e metafísico⁷¹⁰.

O paralelo com estes conceitos de Nietzsche justifica-se, portanto, pelo que torna inteligível. Se, ao rejeitarmos a hipótese apolínea, dávamos conta dos limites da associação conceptual entre verdade e aparência – um gesto que apontava, no fim da Primeira Parte, para a exploração do enigma que se lhe seguiria na Segunda Parte –, explorar o paralelo entre enigmático e dionisiaco permite-nos consolidar a tese de que as vertentes negativa e afirmativa são, para Adorno, no que toca à figura enigmática do «teor de verdade», indissociáveis.

Posto isto, sublinhe-se que nem tudo o que se acha implicado na cruzamento teórico que propomos – entre os conceitos de «teor de verdade» e «carácter enigmático» –, nem tudo aquilo, portanto, para que apontámos, tão convincentemente quanto nos foi possível, nos Cap(s). IV e V, é susceptível de ser restituído pelo

⁷⁰⁹ O próprio facto de que o paralelo ou associação – como lhe queiramos chamar – só é válida se considerarmos o modo singular como Nietzsche pensa o conceito de «dionisiaco» numa determinada fase do seu pensamento é já, em si mesmo, um indício de que pecaria por ingénua a tese – se fosse uma tese, e não apenas uma hipótese de trabalho, como é o caso – segundo a qual o conceito de «teor de verdade» que se elabora na estética adorniana, em relação com o de «carácter enigmático», seria essencialmente dionisiaco. A estética de Adorno está longe de ser, como é óbvio, uma estética do dionisiaco. Desde logo, por exemplo, na medida em que o gesto que Nietzsche visa quando se refere a uma abundância que se torna criadora implica um tom afirmativo, quase vitorioso, que Adorno nunca adoptaria. Inversamente, Nietzsche nem sequer toleraria o conceito de «verdade» em matéria de reflexão filosófica sobre arte. É claro que a pedra-de-toque do paralelo – de que nunca pretendemos extrair uma tese – é a ideia de um «em aberto» gerado, por assim dizer, por um gesto simultaneamente negativo e afirmativo (destruidor e libertador a um só tempo). A ideia de intempestivo continha já, em germen, este elemento ambíguo. Contra este tempo; a favor de um tempo por vir... Se a estética adorniana não é, no fundo, uma estética do dionisiaco; em contrapartida, pensá-la, simplesmente, como uma estética enigmática ou, mais propriamente, como uma estética *do* enigmático não será, a ver bem, despropositado.

⁷¹⁰ Não é possível, com efeito, abstrair da história dos conceitos, que está, decerto, permanentemente em aberto. Releituras, resgates, desvios pontuam-na; construção, destruição, desconstrução de conceitos..., tudo isto é lícito e anima a existência temporal da filosofia. Mas há que discernir *in medias res* – não há regras, cremos, que pudessem aplicar-se de antemão a este respeito – o limiar que separa a construção de pensamento da mera arbitrariedade.

paralelo entre «enigmático» e «dionisíaco» que encerra esta «Teoria enigmática (ii)». O que sobeja será o ponto de partida do epílogo final.

Esperamos ter tornado patente quão decisivo é o «carácter enigmático» para o melhor – quer dizer, mais radical, no que toca à perspectiva de efectivação do potencial crítico da arte (que Adorno obstinadamente não prescinde de sublinhar) – emprego teórico do conceito de «teor de verdade», ao ponto, por fim, de não parecer arbitrário afirmar – à laia de hipótese final – que a estética de Adorno constitui, de facto, uma «estética do enigmático».

Nota bene

Antes de prosseguirmos, adiantemos que, tendo em consideração o que torna pertinente o estabelecimento deste paralelo conceptual inusitado entre Adorno e Nietzsche, os motivos por que não abraçamos a possibilidade avançada neste segundo poslúdio – tão inconclusivo quanto o primeiro, ao fim e ao cabo – não deixam de estar próximos das preocupações com que nos debatemos no final da Primeira Parte. À ênfase na dialéctica entre verdade e aparência correspondia o seguinte impasse: por um lado, quanto mais afirmativa era a arte (nos termos da figura da «utopia»), mais forte era a possibilidade de a experiência estética se transformar numa consolação; por outro lado, quanto mais se prevenia a consolação, acentuando que a arte não torna mais aparente uma reconciliação por vir do que faz aparecer o carácter irreconciliado do real (nos termos da figura do «protesto»), menos ambiciosa era a sua verdade, permanecendo esta refém da negatividade do real de que constituiria o testemunho.

Assim, coube repensar o potencial crítico da arte – sendo esse o desafio da Segunda Parte –, acentuando que a arte – em virtude, nomeadamente, do que nela é enigmático – não se limita a denunciar o real existente, antecipando utopicamente um outro real possível, mas pode ainda subverter as próprias condições desse real e da sua inteligibilidade. Ao recusarmos o cenário que se nos apresentava ao cabo do «resgate da aparência», em cujo seio prevalecia uma concepção utópica da estética de Adorno, não se trata – que fique claro – de acusar tais «homens do possível», para falar como

Musil, de viverem «numa teia de névoa, fantasia, sonhos e conjuntivos»⁷¹¹, mas de elevar a um plano transcendental a reflexão sobre o potencial crítico da arte; tratar-se-ia da possibilidade de outras possibilidades; possibilidades, das quais, sob as actuais condições de possibilidade, não se vislumbra a possibilidade.

Para mais, o que nos levava a recusar aquele cenário era a circunstância de com a consolação se perder o impulso simultaneamente negativo e afirmativo que insiste em tantas obras de arte. Talvez não estivéssemos longe de captar o que está em causa na experiência da «consolação» se dissermos que ela tem que ver com o sentimento, com o impulso, com o gesto verbalizável de um «ao menos....». No seio do real, *ao menos a arte* – seria a formulação miniatural da experiência estética como consolação. Basta um instante, nos tempos que correm, para que um tal desabafo descambe em cinismo. Ora –, sendo este o cerne do problema, pelo que chegamos ao ponto a que queríamos chegar nesta *nota bene* –, a figura enigmática do «teor de verdade», por mais que radicalize a consideração do potencial crítico da arte, não o torna *eo ipso* imune ao «ao menos» que o neutraliza... Com efeito, poderá haver um «ao menos a consciência dilacerada da negatividade do real»..., um «ao menos um tal discernimento acerca da fundura da contradição»..., um «ao menos a lucidez a respeito da dívida imemorial da razão»...

Não é senão para escapar a este outro cenário que não abraçamos a hipótese do dionisiaco e que, já no «Epílogo» – cujos desenvolvimentos esclarecerão retrospectivamente este ponto – prescindiremos também do conceito de «sublime», defendendo, cientes da fragilidade de um tal contraste⁷¹², que a estética de Adorno constitui, mais do que uma «estética do sublime», uma «estética do enigmático».

⁷¹¹ Robert MUSIL, *O Homem Sem Qualidades*, Lisboa, Dom Quixote, 2008, p. 41.

⁷¹² A fragilidade de um tal contraste deve-se à circunstância de que o «enigmático», tal como o apresentamos na filosofia de Adorno, está efectivamente próximo do que vários autores – sobretudo Lyotard – pensaram, debruçando-se sobre obras de arte modernas e contemporâneas, valendo-se do conceito de «sublime». Nesse sentido, mais do que insistir num contraste entre conceitos, cabe destacar que a diferença decisiva se joga ao nível do seu uso teórico/discursivo (daí termos falado de um «uso desregulador da arte»). Não estará portanto distante da nossa investigação, bem pelo contrário – tendo em conta tudo o que propusemos na Segunda Parte –, a constelação a que pertencem quer o «sublime» quer o «dionisiaco». É da relação entre ambos que trata Nuno Nabais, num estudo sobre o lugar de Nietzsche no contexto dos debates estéticos contemporâneos, um estudo que importa mencionar neste ponto, não só em virtude de nele se esclarecer onexo histórico entre os conceitos de «sublime» e de «dionisiaco» – o facto de a herança do sublime ser imprescindível para entender a concepção nietzschiana do «dionisiaco», sendo que, segundo Nuno Nabais, a polaridade entre belo e sublime se radicaliza n’*O Nascimento da Tragédia* sob as figuras de Apolo e Dioniso –, mas também por nele se propor uma «arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-modernidade», que permite explicitar, sob o pano de fundo da teorização do sublime entre Kant e Nietzsche, quer a matriz

nietzschiana de alguns dos mais recentes debates estéticos, quer a importância que nestes adquiriu o conceito de «sublime». Cf. Nuno NABAIS, «Para uma arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-Modernidade», *Metafísica do Trágico. Estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, pp. 15-71.

EPÍLOGO:

BELO, SUBLIME, ENIGMÁTICO

Ao longo das últimas décadas, foi sendo discutido, ainda que o tema surja geralmente aliado a outras preocupações interpretativas, nomeadamente às que se relacionam com as noções de «aparência» e de «verdade», qual o lugar dos conceitos de «belo» e de «sublime» na estética adorniana. Este inquérito – será este, neste epílogo, o nosso ponto de partida – pode assumir a forma de uma pergunta: é lícito pensar a estética de Adorno como uma «estética do belo» ou, alternativamente (ou não), como uma «estética do sublime»?

Esta pergunta com que iniciamos este epílogo – uma pergunta que talvez pareça, à primeira vista, um tanto ou quanto superficial – permitirá que, dando-lhe resposta, salientemos, à saída do nosso trabalho, alguns aspectos que julgamos merecedores de atenção. Permitirá, por fim, cruzar os resultados desta dissertação com alguns debates contemporâneos em matéria de estética – a que, como é óbvio, nos referiremos de modo brevíssimo – e, por conseguinte, situar o legado teórico de Adorno em relação a esses mesmos debates. A esta luz, a nossa dissertação aparecerá como uma tentativa de reunir condições para uma reavaliação do pensamento adorniano à luz dos debates estéticos entretanto havidos. Esta tentativa conduzir-nos-á à defesa de teses porventura algo heterodoxas no contexto da recepção adorniana⁷¹³.

⁷¹³ Dêmos um exemplo: tratar-se-á, a páginas tantas deste epílogo, de cotejar Adorno e Lyotard. Note-se, desde já, que a tentativa de aproximar as estéticas de ambos norteou a investigação de alguns dos mais generosos leitores de Adorno, isto é, daqueles que procuraram salientar a pertinência actual de tantas páginas da *Teoria Estética* inacabada, daqueles, portanto, que continuaram a pensar o seu inacabamento. Tratava-se, por exemplo, de seguir a pista da afinidade entre as noções de «inapresentável» e de «não-idêntico», de somar-lhe uma reflexão política a que dava o tom a relação do pensamento com o *outro*, de rastrear a pesquisa em torno do «inumano», e por aí adiante. Todos estes motivos, a crer em Wolfgang Iser – o autor de um ensaio importante, intitulado «Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen» – eram indícios da actualidade do pensamento adorniano. Tendo em consideração as motivações subjacentes à aproximação entre Lyotard e Adorno, percebe-se melhor a razão por que consideramos passível de ser considerada heterodoxa uma das

Para já, reiteremos algo que já tantas vezes referimos. O modo como Adorno se apropria de conceitos filosóficos tradicionais e os pensa é – assim o entende o próprio – dialéctico: ele nunca os rejeita, nem sequer os secundariza a favor de outros pretensamente mais autênticos – ancorados numa experiência historicamente recuada, primeva, alegadamente mais fundamental – ou, no extremo oposto, de outros supostamente mais inovadores, mais radicalmente críticos e/ou aptos a captar a natureza da experiência contemporânea. Nesse sentido, no que se refere ao aparato conceptual adorniano, a sua filosofia é relativamente tradicional. Por analogia com o que o filósofo sustenta a respeito da música de Mahler, poderia até dizer-se que a filosofia de Adorno, a ser inovadora, é-o, em geral, pelo seu gesto – um gesto que não se restringe ao que a palavra «dialéctica» tradicionalmente denota –, e não pelo seu material, pelos seus conceitos.

Tudo isto para dizer que, como é óbvio, Adorno se debate longamente com os conceitos de «belo» e de «sublime» e que, ao propormos um entendimento da estética de Adorno como uma estética que, mais do que vinculada aos conceitos de «belo» ou de «sublime», explora o que na arte releva do «enigma», não perdemos este facto de vista.

Belo

Quanto ao belo diz Adorno, a páginas tantas da *Teoria Estética*, que é um momento na/da arte. Eis o contexto:

A definição da estética enquanto teoria do belo é pouco fecunda na medida em que o carácter formal do conceito de belo desprende-se do conteúdo global do estético. Se a estética não passasse de um mero catálogo sistemático daquilo que de algum modo é chamado belo, não haveria nenhuma noção da vida no próprio conceito de belo. Ele restitui apenas um momento do

hipótese que aventaremos neste epílogo. Com efeito, se a tentativa de aproximar os pensamentos de Lyotard e Adorno teve como objectivo destacar a actualidade da estética adorniana, então, a nossa hipótese segundo a qual uma «estética do enigmático» se esquia aos *dilemas* de uma «estética do sublime» – lá chegaremos – assume, claramente, os contornos de um ousado *tour de force*... Em todo o caso – como já sugerimos –, há uma afinidade subliminar entre «enigma», «sublime» e, porventura, «dionisíaco», que importa não esquecer – explicitemo-lo desde já para evitar posteriores equívocos –, pelo que se tratará menos de opor as estéticas de Adorno e Lyotard, por mais vigorosa que seja a circunscrição do que nelas difere, do que pensar *a partir* da tensão que as anima.

que é visado pela reflexão estética. A ideia de beleza faz lembrar algo essencial na arte, sem o exprimir de modo imediato.⁷¹⁴

Recordemos que a rejeição da teoria do belo aqui referida anda a par da crítica dirigida por Adorno a Kant e a Hegel – por razões muito distintas, é certo, como vimos logo no § 3 e no § 4 do Cap. 1. Nesse sentido, o desvio a que então nos referimos – que nos impediu, e impede, de ver na estética de Adorno uma tentativa de sintetizar os contributos de Kant e de Hegel – aponta já para esta recusa de pensar a estética como uma teoria do belo.

No entanto, há que não desvalorizar esse aspecto essencial, mencionado por Adorno, na passagem que citámos: algo que o belo não exprime de imediato, embora o faça lembrar. É que se Adorno parte de um conceito formal de belo – que problematiza, por exemplo, ao descortinar nele a violência do gesto da síntese⁷¹⁵ –, cedo este se complexifica, na medida em que a própria forma é expressiva e, assim sendo, remete para o gesto que *dá forma*, cujo teor pode ser lido e interpretado. Toda a questão girará, como vimos ao longo desta tese, em torno de saber que tipo de gesto faz a forma. Quão violento é esse gesto? O que deixa ele, ou não, em aberto? O que nele, ao ser concebido, estava por decidir? O que sempre estivera determinado? O que se deixa de fora, ou à margem? O que se inclui à força? O que *a priori* se exclui? E por aí adiante..., toda a dialéctica entre expressão e construção que, como sabemos, não se cinge a uma reflexão formal – ao campo da autonomia artística, concebida como um fim em si mesmo –, nem se reduz, portanto, ao que o conceito de «aparência» permite pensar.

A esta luz, é claro que a reflexão sobre o belo – e sobre *isso* que ele faz lembrar –, desemboca na questão do «teor de verdade».

Nesta ideia [de um reconhecimento da violência que estrutura a arte], a arte é aparentada à paz. Se não tivesse essa paz em perspectiva, a arte seria igualmente “não-verdadeira” [*unwahr*], como mediante uma reconciliação

⁷¹⁴ *ÄT*, pp. 81s: «Die Bestimmung der Ästhetik als der Lehre vom Schönen fruchtet so wenig, weil der formale Charakter des Schönheitsbegriffs von dem vollen Inhalt des Ästhetischen abgeleitet. Wäre Ästhetik nichts anderes als ein gar systematisches Verzeichnis dessen, was irgend schön genannt wird, so gäbe das keine Vorstellung von dem Leben im Begriff des Schönen selbst. In dem, worauf ästhetische Reflexion zielt, gibt er einzig ein Moment ab. Die Idee der Schönheit erinnert an ein Wesentliches von Kunst, ohne daß sie es doch unmittelbar aussprache.

⁷¹⁵ *In nuce*: «Quanto mais pura é a forma, quanto maior é a autonomia das obras, mais cruéis elas são.» (*ÄT*, p. 80: «Je reiner die Form, je höher die Autonomie der Werke, desto grausamer sind sie.»)

antecipada. O belo na arte é a aparência do realmente pacífico. Até a violência opressora da forma se inclina para a paz, na congregação [*Vereinigung*] do que é hostil e se dissipa.⁷¹⁶

De resto – vindo isto confirmar o que aqui sugerimos –, a discussão sobre o conceito de belo na estética de Adorno viu-se, amiúde, associada por vários autores aos conceitos de «aparência» e de «verdade» e, acrescente-se, ao de «reconciliação». Nos anos 90, Albrecht Wellmer, após citar algumas das mais decisivas passagens da *Teoria Estética* referentes à relação entre aparência e verdade, fazia, à laia de introdução, um ponto da situação, reiterando que «estas proposições expressam o âmago da interpretação adorniana do belo artístico, no horizonte de uma filosofia da reconciliação», para concluir, um pouco mais à frente, que «o teor de verdade da arte é inseparável do facto de esta criar a aparência de reconciliação»⁷¹⁷.

Ora, este modo de conceber a estética adorniana relega-nos, se dele estamos lembrados, para o Cap. III, ou seja, para uma concepção *utópica* do «teor de verdade» que aí associámos ao «carácter de aparência» da arte enquanto «aparência do não-aparente» [*Schein des Scheinlosen*]. Nada disto é portanto novo, embora caiba recordá-lo, neste momento, na medida em que diz respeito à discussão acerca do lugar do «belo» na estética negativa de Adorno⁷¹⁸.

O que aqui queremos sublinhar é, ao fim e ao cabo, que a hipótese que norteia esta dissertação – a saber, a de que importa deslocar a atenção do binómio dialéctico formado pelos conceitos de «verdade» e de «aparência» para a afinidade entre «teor de verdade» e «carácter enigmático» – implica, igualmente, um distanciamento em relação ao conceito de belo. Isto, entenda-se, por mais que seja lícito, esclarecedor e

⁷¹⁶ *ÄT*, p. 383: «In dieser Idee ist Kunst verwandt dem Frieden. Ohne Perspektive auf ihn wäre sie so unwahr wie durch antezipierte Versöhnung. Das Schöne in der Kunst ist der Schein des real Friedlichen. Dem neigt noch die unterdrückende Gewalt der Form sich zu in der Vereinigung des Feindlichen und Auseinanderstrebenden.»

⁷¹⁷ Albrecht WELLMER, «Adorno, Modernity, and the Sublime» [«Adorno, die Moderne und das Erhabene», 1991], in Max PENSKY (ed.), *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 112: «These sentences express the core of Adorno's interpretation of artistic beauty in the horizon of a philosophy of reconciliation. [...] the truth content of art is inseparable from its creating a semblance of reconciliation.»

⁷¹⁸ Uma forma de contornar teoricamente a verificação do estatuto relativamente periférico da noção de belo na estética de Adorno consiste em alargá-lo, centrando-se no conceito de «belo negativo». Foi este, na verdade, o itinerário escolhido por Pierre Zima, cuja proposta interpretativa, explanada em *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, já aqui discutimos brevemente (cf. «Exercícios», Cap. 2).

pertinente investigar o lugar deste conceito na estética de Adorno ou, em geral, reintroduzir por outros meios o próprio conceito de belo em debates contemporâneos sobre arte⁷¹⁹.

A estética de Adorno distingue-se assim fortemente, na medida em que nela a noção de «belo» tem um estatuto – digamos assim – relativamente periférico, de outras que, de um modo mais ou menos explícito, exaustivo ou especificamente relacionado com problemáticas artísticas, são devedoras do conceito de belo, porquanto prolongam uma modalidade de reflexão estética – ou estética e política, cabe talvez acrescentar – de que o belo constitui uma espécie de diapasão, dando, por assim dizer, o tom aos respectivos contributos teóricos. Arriscaríamos sinalizar autores bastante distintos como Gadamer, Arendt e Habermas entre aqueles que, ao contrário de Adorno, prolongariam de modo substantivo a linhagem de uma reflexão estética na órbita do conceito de belo.

No que toca a Gadamer, bastaria mencionar o título de um seu ensaio para, à luz do que fomos dizendo a respeito da sua filosofia, podermos antecipar muito do que nesse ensaio se propõe. Refiro-me a «Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest», onde o filósofo, persuadido de que urge, a um só tempo, actualizar a reflexão sobre o belo e destacar a sua pertinência actual, nos propõe uma pesquisa sobre a «base antropológica» (*anthropologische Basis*)⁷²⁰ da experiência da arte, complementar à investigação levada a cabo em *Verdade e Método*, em torno das noções de «jogo» (*Spiel*), de «símbolo» (*Symbol*) e de «festa» (*Fest*).

Se a noção de «jogo» permite ao filósofo explicitar a ligação da arte à experiência da liberdade e à auto-compreensão do ser humano como livre⁷²¹ – o que, só por si, sugere a relação entre o «belo» e o «verdadeiro», posta em relevo no final de *Verdade e Método* – a noção de «símbolo», por sua vez, torna clara a ancoragem da arte na experiência do «reconhecimento» (*Wiedererkenntnis*), sem, no entanto,

⁷¹⁹ Seria até possível, porventura, *verter* o belo na linguagem conceptual da segunda parte desta dissertação; pensar como que um «belo enigmático» e formulá-lo – por contraste com o modelo kantiano e a ele sempre devendo muitíssimo – nos termos do que na arte, mais do que dá prazer de modo universal e necessário, move, não sem prazer, de um modo contagioso e irresistível... A *versão* enigmática do belo corresponderia à captação, expressa em termos fisiológicos – traduzindo «universal» por «contagioso», e «necessário» por «irresistível» –, da experiência por ele, belo, proporcionada.

⁷²⁰ Cf. Hans-Georg GADAMER, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, Reclam, 2003 [1977], p. 29.

⁷²¹ Cf. *ibid.* pp. 29-41 e 61s.

vincular a perspectiva teórica de Gadamer a uma concepção representativa da arte⁷²². A arte abre a compreensão de si próprio e do mundo. É, portanto, num sentido amplo que Gadamer atribui à arte um carácter simbólico e pode associá-la, como vimos no Cap. V, à noção de *mimesis*: a verdade da arte não tem que ver com a mera representação de um qualquer *ente*, mas com uma abertura compreensiva ao *ser*, de que o belo constituiria, de modos diversos, a captação simbólica. O mundo e o ser no mundo revelar-se-iam, na arte, como uma totalidade de sentido partilhado. Este sentido, por conseguinte, só o é para quem participa nesse mundo. Daí, portanto, o recurso à noção de «festa», a fim de captar a dimensão comunitária da arte⁷²³.

Esta dimensão comunitária e/ou comum – patente na noção, avançada por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*, de *sensus communis* – é, de resto, o *point d'orgue* da investigação levada a cabo por Hannah Arendt, nas suas *Lectures on Kant's Political Philosophy*⁷²⁴. Proferidas em 1970, na School for Social Research, estas lições têm como pano de fundo o propósito de investigar a relação entre a actividade do pensar e a capacidade de julgar – um tema que há vários anos ocupava a filósofa e cujos resultados deveriam constituir a terceira parte de *The Life of the Mind*, que a autora tencionava, se tivesse tido tempo para ultimar este projecto, intitular «Judging».

Para Arendt, o modo de julgar estético, tal como se acha desenvolvido por Kant na «terceira crítica», constitui uma belíssima pedra-de-toque para desenvolver uma teoria do juízo político, uma vez que nela se acharia contida, implicitamente, a filosofia política de Kant. Nos termos da sua pesquisa, seguindo uma entre várias pistas possíveis, o teor político da investigação kantiana sobre o belo – uma linha de leitura inaugurada por Schiller –, salta à vista, por exemplo, quando se adquire consciência de que para bem compreender o juízo de gosto (do belo), é necessário distinguir entre juízos determinantes e juízos reflexivos, caracterizando-se os segundos – de que o juízo estético do gosto é um caso – pelo facto de, ao contrário do que acontece nos primeiros, o universal não estar dado de antemão, devendo ser procurado, diz-nos Kant, numa determinada relação entre as faculdades do

⁷²² Cf. *ibid.* pp. 41-52 e 62-65.

⁷²³ Cf. *ibid.* pp. 52-60 e 65-70.

⁷²⁴ Aliás, um dos pontos destacadas por Arendt, da primeira à décima terceira lições, é a importância crescente do conceito de «sociabilidade» (*Geselligkeit*) no pensamento de Kant. Cf. Hannah ARENDT, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Ronald Beiner (ed.), Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

conhecimento, por meio – e é este o aspecto decisivo para Arendt – da reflexão. Uma vez que os juízos reflexivos, em virtude da universalidade a que aspiram, fomentam um «modo de pensar alargado»⁷²⁵ e, por conseguinte, apontam para a comunicabilidade universal dos juízos, o itinerário percorrido por Arendt culmina no postulado de um «senso comum».

Concluimos agora a nossa discussão sobre o senso comum, na sua acepção especificamente kantiana, de acordo com a qual o senso comum [*common sense*] é o sentido da comunidade [*community sense*], *sensus communis*, distinto de *sensus privatus*. Este *sensus communis* é aquilo para que apela o juízo de todos os seres humanos, e é a possibilidade deste apelo que confere aos juízos a sua validade específica. Este “agrada-me-ou-desagrada-me”, que enquanto sentimento parece tão inescapavelmente privado e não comunicável, está na verdade enraizado neste sentido da comunidade e, por conseguinte, está aberto à comunicação, uma vez transformado pela reflexão, que toma em consideração todos os outros e os seus sentimentos.⁷²⁶

Em suma, o juízo de gosto – ou o belo, i.e., o facto de haver, na experiência do ser humano, a experiência do belo – aponta *eo ipso* para a comunicabilidade universal dos juízos, salvaguardada teoricamente pelo postulado de um *sensus communis*. Este seria, em contrapartida, a própria condição da experiência do belo e da existência de objectos capazes de suscitar tal experiência⁷²⁷. As vertentes estética, política e antropológica do que se acha implicado por um tal modo de conceber um *sensus communis* cruzam-se permanentemente na leitura de Arendt⁷²⁸.

Esta leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo*, mesmo se não se elabora exclusiva ou directamente em torno dos problemas artísticos que nos ocupam, não deixa de ser paradigmática de um determinado entendimento do belo, cuja

⁷²⁵ Cf. *ibid.*, pp. 42ss.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 72: «We now conclude our discussion of common sense in its very special Kantian meaning, according to which common sense is community sense, *sensus communis*, as distinguished from *sensus privatus*. This *sensus communis* is what judgement appeals to in everyone, and it is this possible appeal that gives judgements their special validity. The it-pleases-or-displeases-me, which as a feeling seems so utterly private and noncommunicative, is actually rooted in this community sense and is therefore open to communication once it has been transformed by reflection, which takes all others and their feelings into account.»

⁷²⁷ Cf. *ibid.*, p. 63: «A condição *sine qua non* da existência de objectos belos é a comunicabilidade [...]» («The condition *sine qua non* for the existence of beautiful objects is communicability [...].»)

⁷²⁸ É por isto que, no entender de Arendt, o exercício da faculdade de julgar estética (reflexiva), por um lado, se revela uma espécie de paradigma do juízo político – nomeadamente, de um ponto vista histórico, no que toca a *ajuizar* acontecimentos políticos e sociais passados (como as revoluções francesa e americana, a comuna de Paris, a revolução soviética...), e que, por outro lado, o «espectador» se apresenta praticamente como um modelo do «agente» que *ajuíza* politicamente.

importância no contexto de debates mais explicitamente estéticos não poderíamos subestimar. Daí o ensejo desta passagem, assumidamente brevíssima, pela leitura, proposta por Arendt, do belo kantiano. O acento na *comunicabilidade* permite-nos, entretanto, passar ao terceiro autor por cujas propostas nos propusemos passar; referimo-nos a Habermas.

Apesar das expectativas geradas pela conferência «Die Moderne – ein unvollendetes Projekt» de 1980, em que Habermas confere alguma primazia a questões de estética, cabe reconhecer que o tratamento destas permaneceu periférico na sua obra, ainda que a integração da estética na sua teoria do «agir comunicativo» seja apontada como uma vertente relevante do trabalho a realizar. Com efeito, Habermas afirmará no final da *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981) que, se cabe à filosofia a «tarefa de elaborar uma teoria da racionalidade», importa precaver-se contra «uma redução empírica da problemática da racionalidade», valendo-se de uma «persistente perseguição daqueles fios entrelaçados pelos quais a ciência, a moral e a arte comunicam umas com as outras»⁷²⁹.

Quanto ao reconhecimento da especificidade do «estético», a posição de Habermas variará, revelando-se sensível às críticas e reparos feitos, por exemplo, por Wellmer. Em todo o caso, uma vez que o debate entre estes dois autores girará em torno do problema de como dar conta da «validade» de juízos estéticos por meio, ou não, de uma «pragmática da linguagem» – e, sobretudo, de como fazê-lo sem ferir a sua especificidade –, seguir de perto este debate conduzir-nos-ia a um modo de tratar estas questões relativamente alheio ao que aqui nos ocupa. Neste contexto, bem mais relevante e simples de admitir é a hipótese de que a concepção kantiana do «belo» constituiu uma provável pedra-de-toque do projecto central da filosofia de Habermas, a saber, o da constituição de uma teoria crítica da sociedade ancorada no conceito de uma razão comunicativa.

Com efeito, já em «Die Moderne – ein unvollendetes Projekt», Habermas salientara que Kant «parte da análise do juízo de gosto que, estando realmente orientado para o sujeito, para o jogo livre da faculdade da imaginação, não manifesta de modo nenhum uma mera preferência, contando antes para um consenso

⁷²⁹ Jürgen HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns* [1981], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 584s.

intersubjectivo [*intersubjektive Zustimmung*]]⁷³⁰. Ou seja, apesar de independentes dos campos do conhecimento e da moral, também as obras de arte dariam lugar a uma apreciação objectiva (*objektiven Beurteilung*); «a par das esferas do valor de verdade e do dever, o belo constitui um outro domínio de validade que funda a relação entre a arte e a crítica da arte»⁷³¹. Assim, o sentimento do belo representaria uma experiência exemplar em vista da integração da estética no projecto de uma «teoria do agir comunicativo». Mais, de modo paradigmático, a experiência do belo conteria em latência o consenso intersubjectivo visado por aquela teoria.

*

Em suma, o belo parece remeter, considerando o contributo teórico – bastante díspar, acrescente-se –, de Gadamer, Arendt ou Habermas, para uma constelação de preocupações, de debates, de modos de pensar e de interrogar a arte e a experiência estética que difere indiscutivelmente do espírito da estética de Adorno. Trata-se de «reconhecimento», de «senso comum», de «consenso intersubjectivo»...

Se o contraste entre os contributos teóricos destes autores e a estética de Adorno é evidente, à luz da Segunda Parte desta dissertação – considerando tudo o que se disse a respeito do que na arte não se deixa compreender, nem interpretar, nem reconhecer, nem capturar, do que todavia atrai, seduz, irrompe, move, empurra, lança na senda do que não reconhecemos e permanece não-idêntico – se, retomando o fio, é evidente que o conceito de «belo» não dá conta do que se propôs na Segunda Parte, ele já era, pelo menos, vagamente problemático na Primeira Parte, em virtude do acento na negatividade da estética adorniana.

A questão com que nos debatemos não é, pois, a de saber se Adorno pensou ou não o conceito, se e até que ponto se apropriou dele – o que é decerto o caso –, mas a de se interrogar sobre se o conceito de «belo» permite caracterizar a

⁷³⁰ Jürgen HABERMAS, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig, Reclam, 1994, p. 44: «Er [Kant] geht von der Analyse des Geschmacksurteils aus, das zwar auf Subjektives, auf das freie Spiel der Einbildungskraft gerichtet ist und doch nicht bloß Vorlieben manifestiert, sondern auf intersubjektive Zustimmung rechnet.»

⁷³¹ *Ibid.*: «Neben der Sphäre der Wahrheitsgeltung und des Sollens konstituiert das Schöne einen weiteren Geltungsbereich, der den *Zusammenhang von Kunst und Kunstkritik* begründet.»

singularidade da estética adorniana. Segundo julgamos, não é este seguramente o caso.

Sublime

No que toca ao conceito de «sublime», a situação é consideravelmente distinta, uma vez que há razões para supor que se trata de um conceito decisivo na estética adorniana. Com efeito, logo no início da *Teoria Estética*, diz Adorno que se poderia «contrapor ao hedonismo estético aquele passo da doutrina kantiana do sublime, de que o próprio Kant exime embaraçosamente a arte: a felicidade no contacto com obras de arte residiria, quando muito, no sentimento de resistência que elas mediatizam», ao que acrescenta imediatamente que isto se aplica ao «domínio estético em geral»⁷³². Poderíamos acrescentar a esta muitas outras citações.

No entanto, os motivos por que é legítimo pensar que o «sublime» ocupa um lugar privilegiado na estética de Adorno não se restringem a alusões pontuais ao conceito extraídas *ad hoc* da *Teoria Estética* ou de outras obras. De resto, poderia fazer-se o mesmo em relação ao conceito de «belo» e nem por isso ele se tornaria mais relevante. Dá-se o caso, entretanto, de que Adorno estabelece um nexo entre «sublime» e «teor de verdade», declarando que as «obras em que a forma estética se transcende sob a pressão do teor de verdade ocupam o lugar a que se referia o conceito de sublime»⁷³³.

Apesar de na *Crítica da Faculdade do Juízo* o sentimento de sublime se restringir à natureza, é Kant que Adorno adopta como ponto de partida na maioria dos casos em que discute o sublime, embora parta da convicção de que, «em virtude da sua transplantação para a arte, a definição kantiana do sublime ultrapassa-se a si mesma»⁷³⁴. De algum modo, é o processo desta transplantação que interessa a

⁷³² *ÄT*, pp. 30s: «Dem ästhetischen Hedonismus wäre entgegenzuhalten jene Stelle aus der Kantischen Lehre vom Erhabenen, das er, befangen, von der Kunst eximiert: Glück an den Kunstwerken wäre allenfalls das Gefühl des Standhaltens, das sie vermitteln. [Es gilt dem] ästhetischen Bereich als ganzem [...]»

⁷³³ *ÄT*, p. 292: «Werke, in denen die ästhetische Gestalt, unterm Druck des Wahrheitsgehalts, sich transzendiert, besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte.»

⁷³⁴ *ÄT*, p. 293: «Durch ihre Transplantation in die Kunst wird die Kantische Bestimmung des Erhabenen über sich hinausgetrieben.»

Adorno. De facto, ter em atenção que o ângulo se altera será indispensável para compreender o que Wolfgang Welsch chamou, com justeza, a «transformação do sublime» operada por Adorno⁷³⁵ que se teria traduzido, segundo este autor, numa passagem do sentimento de «domínio sobre a natureza» (*Herrschaft über Natur*) para a «experiência da própria naturalidade» (*Erfahrung der eigenen Naturhaftigkeit*) do espírito humano. Adorno, com efeito, traça nestes termos os contornos do problema:

Sublime deveria ser a grandeza do homem como espírito dominador da natureza. No entanto, se a experiência do sublime se descobre como auto-consciência do ser humano da sua essência natural, então, altera-se a constituição da categoria “sublime”.⁷³⁶

Segundo Welsch, a chave desta «transformação do sublime» – a par da sua transplantação para a arte – que, em certos aspectos, se afasta da visão kantiana do sublime, consiste precisamente num desdobramento da ideia preconizada, no entanto, pelo próprio Kant de que o sublime, antes de dizer respeito a um qualquer objecto natural, reside no sentimento (*Gefühl*) suscitado por esse objecto, pois – nos termos em que Welsch resume o ponto de vista adornoiano – «não se pode atribuir o teor de um tal sentimento [*Gefühles*] tão só ao que o experimenta – aqui, portanto, ao espírito –, mas importa reconhecê-lo também no objecto do sentimento – aqui, portanto, a natureza»⁷³⁷. Com efeito, independentemente de assim se esbater um dos aspectos centrais do conceito kantiano – a saber, o conflito entre imaginação e a razão que o sublime implica para Kant – Adorno afirma:

Segundo a definição kantiana do sublime, o espírito experimenta, na sua impotência empírica perante a natureza, o seu carácter inteligível como algo que se lhe subtrai. Contudo, na medida em que se deve poder sentir o sublime perante a natureza, esta, de acordo com a teoria da constituição subjectiva, torna-se sublime; a consciência de si [*Selbstbesinnung*] no que se

⁷³⁵ Cf. Wolfgang WELSCH, «Adorno Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen», in *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1990, pp. 114-156 (em particular, pp. 118-121).

⁷³⁶ *ÄT*, p. 295: «Erhaben sollte die Größe des Menschen als eines Geistigen und Naturbezwingenden sein. Enthüllt sich jedoch die Erfahrung des Erhabenen als Selbstbewußtsein des Menschen von seiner Naturhaftigkeit, so verändert sich die Zusammensetzung der Kategorie erhaben.»

⁷³⁷ W. WELSCH, *op. cit.*, p. 119: «Denn den Gehalt eines solchen Gefühls kann man nicht bloß dem Träger des Gefühls – hier also dem Geist – zusprechen, sondern man muß ihn auch dem Gegenstand des Gefühls – hier also der Natur – zuerkennen.»

refere ao carácter sublime da natureza antecipa algo da reconciliação com ela.⁷³⁸

Não se julgue, porém, que Adorno ignora o carácter conflitual do sublime – sendo que, para Kant, estando o sujeito a salvo, um tal conflito entre a razão e a imaginação se salda num reconhecimento conforme aos fins da razão da supremacia desta faculdade sobre as restantes e, antes de mais, sobre a própria natureza – ou que se esquive a considerar a relação entre um poder (*Macht*) que se transforma em violência (*Gewalt*) ao exercer-se sobre outro que lhe resiste. Adorno não ignora nenhum destes aspectos da apresentação kantiana do sublime, tanto que afirma que «ao situar o sublime numa grandeza imponente, na antítese entre poder e impotência, Kant afirmou sem hesitar a sua cumplicidade indiscutível com a dominação»⁷³⁹.

Recordemos, pois, o passo inicial do § 28, em que Kant inicia a sua exposição do «sublime dinâmico» com alguns esclarecimentos conceptuais:

O poder [*Macht*] é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. Chama-se violência [*Gewalt*] a este poder, quando também se sobrepõe à resistência daquilo que em si mesmo detém poder. A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força [*Gewalt*] sobre nós, é dinamicamente sublime.⁷⁴⁰

Para Adorno, no entanto, a «faculdade de resistir» (*Vermögen zu widerstehen*) que o sentimento de sublime – neste caso dinâmico –, suscitado pelo espectáculo da força desenfreada da natureza, permite descobrir não é tanto um indício de que o conflito entre imaginação e razão – e com ele o conflito entre o ser humano e a natureza – se prolongará indefinidamente, mas o anúncio, como dissemos, da sua futura reconciliação ou, pelo menos, de que é pensável a afinidade do ser humano com a natureza livre. Nas palavras de Adorno:

⁷³⁸ *ÄT*, p. 293: «Ihr zufolge erfährt der Geist an seiner empirischen Ohnmacht der Natur gegenüber sein Intelligibles als jener entrückt. Indem jedoch Erhabenes angesichts der Natur soll gefühlt werden können, wird der subjektiven Konstitutionstheorie gemäß Natur ihrerseits erhaben, Selbstbesinnung angesichts ihres Erhabenen antezipiert etwas von der Versöhnung mit ihr.»

⁷³⁹ *ÄT*, p. 296: «Indem er jedoch das Erhabene ins überwältigend Große, die Antithese von Macht und Ohnmacht setzte, hat er ungebrochen seine fraglose Komplizität mit Herrschaft bejaht.»

⁷⁴⁰ Immanuel KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo* [1790], § 28, *op. cit.*, p. 157 (trad. alterada); *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, p. 127: «Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur, im ästhetischen Urteile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch - erhaben.»

Não escapava de modo nenhum a Kant o facto de que a grandeza quantitativa não era enquanto tal sublime: com profunda razão definiu o conceito de sublime pela resistência do espírito ao poderio. O sentimento do sublime não se aplica imediatamente ao que aparece; as altas montanhas falam como imagens de um espaço liberto do que prende e constrange, e da possível participação nele, e não na medida em que esmagam.⁷⁴¹

Em última instância, para Adorno, o sublime não é um avatar moderno do domínio racional da natureza (nomeadamente interior), como uma leitura demasiado literal de Kant – centrada na circunstância de que para Kant é o destino moral da razão que está em jogo no sentimento do sublime – poderia admitir. Nesse sentido, o sentimento de sublime testemunha uma afinidade latente entre a pujança da natureza e a liberdade do espírito que, uma vez transportado para a arte, não deixa de apontar para a reconciliação entre espírito e natureza, embora manifeste, antes de mais, a sua contradição presente, o que conduz a uma compreensão da arte como «porta-voz histórico da natureza oprimida, crítico, por fim, do princípio do eu como agente interno da opressão», sendo que, acrescenta de imediato Adorno, «a experiência subjectiva oposta ao eu é um momento da verdade objectiva da arte»⁷⁴². Em suma, nas palavras de Welsch:

O abalo na experiência do sublime afecta a subjectividade. Trata-se sem dúvida de liberdade (como Kant estabeleceu), mas não (como pensava) enquanto superioridade diante da natureza, mas ao invés no sentido de uma libertação do princípio do eu subjectivo que domina a natureza. Pois o que o sujeito que impõe a sua vontade experimenta como desprazer no seu abalo é o que se apresenta ao saber profundo, que acompanha subliminarmente toda a tensão subjectiva, como felicidade.⁷⁴³

⁷⁴¹ *ÄT*, p. 296: «Kant bereits entging keineswegs, daß erhaben nicht das quantitativ Große als solches war: mit tiefem Recht hat er den Begriff des Erhabenen durch den Widerstand des Geistes gegen die Übermacht definiert. Das Gefühl des Erhabenen gilt nicht dem Erscheinenden unmittelbar; die hohen Berge sprechen als Bilder eines vom Fesselnden, Einengenden befreiten Raums und von der möglichen Teilhabe daran, nicht indem sie erdrücken.»

⁷⁴² *ÄT*, p. 365: «[...] den geschichtlichen Sprecher unterdrückter Natur, kritisch am Ende gegen das Ichprinzip, den inwendigen Agenten von Unterdrückung. Die subjektive Erfahrung wider das Ich ist ein Moment der objektiven Wahrheit von Kunst.»

⁷⁴³ Wolfgang WELSCH, *op. cit.*, pp. 120s: «Die Erschütterung in der Erfahrung des Erhabenen betrifft die Subjektivität. Wohl geht es um Freiheit (wie Kant statuiert hatte), aber nicht (wie er dachte) als Superiorität gegenüber Natur, sondern umgekehrt im Sinn einer Befreiung vom naturbeherrschenden Ich- und Subjekt- prinzip. Denn was das beharrenwollende Subjekt als Unlust seiner Erschütterung erfährt, das stellt sich für das tiefere Wissen, das alle Subjektanspannung untergründig begleitet, als Glück dar [...].»

O raciocínio pelo qual Welsch passa da análise da transformação adorniana do sublime para tese segundo a qual, antecipando Lyotard, Adorno teria desenvolvido uma «estética implícita do sublime» pode ser resumido da seguinte forma: tendo reconhecido que está em jogo, também no sublime artístico, uma experiência da natureza, tanto exterior, quanto interior, que se liberta da violência que sobre ela exerce um espírito dominador, o qual, por sua vez, se apercebe do seu próprio elemento natural (*Naturhaftes*), caberia finalmente admitir, segundo Welsch, que essa é nem mais nem menos do que a «experiência fundamental de toda a arte moderna» (*Grunderfahrung aller modernen Kunst*)⁷⁴⁴. Se a arte é vista por Adorno como uma espécie de «porta-voz histórico da natureza oprimida» (*geschichtlichen Sprecher unterdrückter Natur*), por conseguinte, cabe destacar o conceito de sublime como o que melhor permite pensar a modernidade artística, em detrimento – Welsch acentua-o – do de belo⁷⁴⁵.

Assim sendo – abreviemos a argumentação de Welsch –, é por via de uma valorização do conceito de sublime que este autor porá radicalmente em causa a interpretação corrente da estética de Adorno, ancorada no conceito de reconciliação (em polémica, por exemplo, contra Wellmer)⁷⁴⁶, para, seguidamente, aproximá-la do pensamento estético de Lyotard⁷⁴⁷ e, por fim, postular que o interesse do sublime

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁴⁵ Para Welsch, o sublime seria no fundo a matriz do belo, sendo que muitas das análises adornianas sobre o belo teriam o conceito sublime como pano de fundo. O sublime, segundo Adorno, torna-se latente (cf. *ÄT*, p. 294). Welsch conclui: «A arte, como a *Teoria Estética* a entende, realiza a estrutura não do belo, mas do sublime. A estética de Adorno representa tanto no seu âmago quanto nas suas leis uma estética do sublime». (W. WELSCH, *op. cit.*, p. 127: «Kunst, wie die Ästhetische Theorie sie intendiert, realisiert die Struktur nicht des Schönen, sondern der Erhabenen. Adornos Ästhetik vertritt in ihrem Herzen wie in ihren Gesetzen eine Ästhetik des Erhabenen.») Uma passagem do seminário de Adorno sobre estética de 1958/59 se, por um lado, confirma este ponto de vista de Welsch, por outro lado, fá-lo pelo preço de atenuar a pertinência de um contraste entre os dois conceitos. Refiro-me a um passo em que Adorno, na esteira da sua análise do belo em Platão e Kant, e depois de se referir à unidade entre prazer [*Lust*] e desprazer [*Unlust*] no belo (!), afirma, atenuando o contraste entre belo e sublime, «que na teoria kantiana, já não efectivamente do belo, mas do sublime, já se apresenta o momento, por assim dizer, da ambivalência – ou seja, da oscilação entre a negatividade e a positividade no belo [...]». (*Ästhetik (1958/59)*, NS IV, 3, pp. 163s: «[...] daß in der Kantischen Theorie nun freilich nicht des Schönen, sondern des Erhabenen dieses Moment der Ambivalenz, könnte man sagen – also des Schwankens zwischen der Negativität und der Positivität im Schönen –, bereits vorkommt [...]»)

⁷⁴⁶ Cf. W. WELSCH, *op. cit.*, pp. 127-143.

⁷⁴⁷ Cf. *ibid.*, pp. 143-156. Não é sem fundamento que Welsch, após destacar o conceito de sublime na estética de Adorno, aproxima – provisoriamente, como veremos – o pensamento deste da filosofia de Lyotard. Com efeito, provém da *Teoria Estética* a afirmação segundo a qual, «ao longo da modernidade, após o declínio da beleza formal, de entre as ideias tradicionais a de sublime foi a única que restou». (*ÄT*, pp. 253s: «[...] nach dem Sturz formaler Schönheit, die Moderne hindurch von den traditionellen ästhetischen Ideen seine [des Erhabenen] allein übrig.»). O paralelo entre Adorno e Lyotard – acrescente-se – não é apenas pertinente no que toca ao conceito de sublime. Com efeito, entre os muitos passos da obra de Adorno que concorrem para a suposição de que é pertinente

residiria no que designa por «equidade perante o heterogéneo» (*Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen*)⁷⁴⁸.

Welsch está convicto de que a reabilitação pós-moderna do sublime – de que Lyotard é decerto um dos principais protagonistas – é um momento essencial para escapar à «tradicional majoração filosófica da arte» (*traditionellen philosophischen Majorisierung der Kunst*)⁷⁴⁹ e considera que Adorno é, na verdade, um precursor decisivo deste gesto. Daí, de resto, a sua relevância actual. Mais: em Adorno, ao contrário do que se verificaria em Lyotard – que, segundo Welsch, sustenta uma concepção tendencialmente vertical do sublime –, a imanência prevalece o plano em que o sublime artístico se dá como experiência

Enquanto Adorno concebe o sublime estritamente como estrutura imanente da obra de arte, Lyotard pensa simultaneamente numa estrutura que se alçasse para lá dela. Se, no caso de Adorno, o sublime reside somente na força interior, “latente”, que a obra de arte, nas suas divergências, dispersa, já em Lyotard a obra de arte transforma-se no lugar de uma relação sublime, em virtude da qual ela se determina como não-apresentação, ou melhor, como apresentação do inapresentável. Horizontalidade e imanência estritas, em Adorno, defrontam os motivos da verticalidade e da transcendência, em Lyotard.⁷⁵⁰

Abstraindo, para já, desta assimetria decisiva entre Lyotard e Adorno, sublinhemos que a intenção de Welsch não é sem afinidades com as motivações globais deste nosso estudo, nomeadamente no que toca à tentativa de transgredir a leitura tradicional da estética adorniana (de que nos ocupamos, sobretudo, no Cap. 3). De facto, os efeitos perturbadores do destaque do sublime estão, em certos aspectos,

estabelecer um paralelo geral entre Adorno e Lyotard, um dos mais convincentes será aquele – citado, aliás, por Lyotard nas primeiras páginas de *L'inhumain* – segundo a qual: «a arte mantém-se fiel aos seres humanos unicamente pela inumanidade perante eles.» (*ÄT*, p. 293: «Treue hält sie den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie.»). Com efeito, não se trata de uma fortuita coincidência terminológica, uma vez que nas filosofias de ambos – e, destacando isto, de modo nenhum se sugere que elas convirjam – se destaca uma preocupação com o apagamento ideológico das contradições do real que, em ambos, coexiste com o máximo cepticismo a respeito de críticas de carácter normativo ligadas aos valores do humanismo, da comunicação ou do sentido.

⁷⁴⁸ W. WELSCH, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 147: «Während Adorno das Erhabene strikt als immanente Struktur des Kunstwerks faßt, denkt Lyotard zugleich an eine darüber hinausreichende Struktur. Besteht das Erhabene bei Adorno einzig in der inneren, “latenten” Kraft, welche das Kunstwerk in seine Divergenzen auseinandertreibt, so wird das Kunstwerk bei Lyotard zum Ort eines erhabenen Verhältnisses, hinsichtlich dessen es sich als Nicht-Darstellung bzw. Darstellung der Nicht-Darstellbarkeit bestimmt. Horizontalität und strikte Immanenz bei Adorno stehen Motiven von Verticalität und Transzendenz bei Lyotard gegenüber.»

próximos dos produzidos pela introdução do enigma, no que ambos destabilizam a dialéctica entre verdade e aparência que, como vimos no Cap. III, se resolveria na ideia de que o «teor de verdade» é a «aparência do não-aparente», i.e., a aparência da reconciliação que constitui a epítome – lembremos o périplo de Hölderlin – do que chamámos a figura utópica do teor de verdade.

Trata-se de escapar à visão dialéctica, ou *demasiado dialéctica* da estética adorniana, no contexto da qual, por fim, uma *Aufhebung* da contradição entre aparência e verdade – entre autonomia e soberania, entre construção e expressão – tudo explica e resolve. Nem a utopia – que o não é para sê-lo – nem a reconciliação que o não é para sê-lo – teriam a última palavra no pensamento estético de Adorno.

Todavia, a questão que nos trouxe até aqui e que cabe agora retomar é a de saber se faz de facto sentido destacar o conceito de sublime na estética adorniana – e não a de saber quão afim à nossa é a proposta de Welsch no que diz respeito às suas intenções. Ora, se responder a esta questão implica, a nosso ver, declinar a hipótese interpretativa de Welsch, não se poderá dizer que tenhamos prescindido de debatê-la detidamente. Segundo julgamos, como anunciámos desde o início, a estética de Adorno não é, *especificamente*, nem uma «estética do belo», nem uma «estética do sublime», mas uma «estética do enigmático». Em todo o caso, talvez faça sentido distinguir neste debate dois problemas; dois problemas que necessariamente se cruzam e co-determinam, embora não seja impossível distingui-los, como faremos. Refiro-me, pois, ao problema da captação da *singularidade* da estética de Adorno e ao da explicitação da sua *actualidade* no contexto dos debates estéticos contemporâneos.

De facto, se bem lemos, que Welsch distinga o conceito de sublime como um índice da sua *singularidade* não é indiferente à intenção de destacar a *actualidade* da estética de Adorno. A nosso ver, no entanto, o sublime não só não é o conceito que mais precisamente permite captar a *singularidade* de Adorno, como destacá-lo também não constitui a estratégia mais consistente para salientar a actualidade das propostas adornianas. Cabe, portanto, proceder em dois tempos e discutir, à vez, as questões da *singularidade* e da *actualidade* do pensamento estético adorniano.

Singularidade

No que toca à primeira questão, parece-nos claro que, no pensamento de Adorno, o belo e o sublime – independentemente de o segundo ser ou não a matriz do primeiro – são conceitos cuja exploração deve ser entendida no contexto da reconstrução adorniana da tradição estética. Adorno reapropria-se e transforma continuamente os conceitos tradicionais de que parte, além de que procede de modo transversal, no sentido em que prescinde de destacar este ou aquele conceito como se fosse o decisivo. Neste sentido, o modo como Adorno reflecte sobre o conceito de sublime distingue-se claramente do de Lyotard que, manifestamente, o toma como uma espécie de emblema da sua filosofia.

Assim sendo, por mais precisas e convincentes que sejam as análises de Welsch, pensar a estética de Adorno como uma *estética* – mesmo que apenas *implícita* – *do sublime* soará excessivo, a não ser que se entenda esta proposta como uma aproximação circunscrita a um aspecto da sua estética; nesse caso, o seu valor heurístico é indiscutível.

Para a nossa tese de que o conceito de sublime não é o que melhor permite captar a singularidade da estética de Adorno – abstraindo para já da questão da sua actualidade e da ponderação da melhor estratégia para destacá-la – concorre ainda um aspecto da leitura de Welsch – de que assim propomos também uma crítica imanente –, a saber, o facto de este destacar que Adorno, ao falar do belo, tem amiúde em vista o sublime, sendo que este último seria, para todos os efeitos, a verdadeira matriz do belo. Ora, concordando com Welsch neste ponto – e tendo até referido um passo do seminário de estética de 1958/59 que confirma o seu ponto vista –, cabe-nos agora reconhecer que a argumentação de Welsch, neste caso, contribui sobretudo para a conclusão de que belo e sublime não se distinguem em Adorno tão radicalmente como Welsch supõe⁷⁵¹. De facto, Adorno atribui ao belo aquela «unidade entre prazer [*Lust*] e desprazer [*Unlust*]»⁷⁵² que, em Kant, era apanágio do sublime.

⁷⁵¹ Cf., como índice inequívoco desta suposição, W. WELSCH, *op. cit.*, p. 141: «Diferendo contra reconciliação – eis o que indica com precisão a diferença entre o sublime e o belo.» («Widerstreit gegen Versöhnung – das bezeichnet geradezu den innersten Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Schönen.»)

⁷⁵² Cf. *Ästhetik* (1958/59), NS IV. 3, p. 163.

Por esta via, Welsch dá o flanco à resposta de Wellmer que, num artigo de 1991 – que citámos logo no início deste epílogo –, contrapõe ao ensaio de Welsch – que, como referimos também, visava criticamente a leitura de Wellmer centrada no conceito de reconciliação – que o acento no sublime não obsta a uma concepção da estética de Adorno ancorada no conceito de «reconciliação»:

Ao contrário de Welsch, contudo, não creio que a categoria do sublime represente um elemento no pensamento adorniano que se oponha à sua filosofia da reconciliação; creio antes que ele ocupa um lugar central *no interior* da sua estética da reconciliação: esta estética, como uma estética da reconciliação, é simultaneamente uma estética do sublime. O que significa também que o “belo” e o “sublime” não se opõem um ao outro na estética de Adorno do mesmo modo que em Kant; eles opõem-se antes um ao outro à semelhança dos dois pólos da coerência (*Stimmigkeit*) de que falei, a saber, como aparência e como verdade. Em alternativa, poder-se-ia dizer que o sublime constitui para Adorno uma condição de possibilidade do que, sob as condições da produção artística moderna, poderia ainda chamar-se “belo”; o sublime torna-se um constituinte da beleza artística.⁷⁵³

A nosso ver, para lá desta polémica em torno de saber se, e até que ponto, o belo e o sublime se distinguem ou não na estética de Adorno e, se não se distinguirem – o que nos parece ser o caso⁷⁵⁴ –, de saber qual deles tem primazia, é percorrer o

⁷⁵³ Albrecht WELLMER, «Adorno, Modernity, and the Sublime», in Max PENSKY (ed.), *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 115: «In contrast to Welsch, however, I do not believe that the category of the sublime signifies a strand of Adorno’s philosophy which stands in opposition to his philosophy of reconciliation; I rather believe that it occupies a central place *within* his aesthetics of reconciliation: this aesthetics, as an aesthetics of reconciliation, is, at the same time, an aesthetics of the sublime. This also means that the “beautiful” and the “sublime” are not opposed to each other in Adorno’s aesthetics in the same way as they are in Kant’s; they are rather opposed to each other as the two poles of aesthetic coherence (*Stimmigkeit*) are, of which I have spoken, that is, as semblance and truth. Instead one might say that the sublime signifies for Adorno a condition of the possibility of what under conditions of modern art production might still be called “beauty”; the sublime becomes a constituent of artistic beauty.»

⁷⁵⁴ Para Wellmer, ainda em «Adorno, Modernity, and the Sublime», ao contrário de para Welsch, «mesmo para Adorno a categoria do belo retém a sua primazia na medida em que para ele a criação do sublime artístico está ligada à condição da coerência estética: o sublime é uma modificação, uma intensificação do belo, não a sua negação efectiva, como em Kant». (*Ibid.*, p. 125: «Even for Adorno the category of the beautiful retains its primacy inasmuch as for him the creation of the artistic sublime is tied to the condition of aesthetic coherence: the sublime is a modification, an intensification of the beautiful, not its actual negation as in Kant»). Ou seja, apesar de este ser um artigo fundamentalmente dedicado à análise do lugar do sublime na reflexão adorniana sobre a arte moderna, a pesquisa que nele se desenvolve não desemboca numa oposição entre os dois conceitos; o que aliás, se previa e é conforme com tentativa de Wellmer de conciliar o conceito de «sublime» em Adorno com alguns aspectos da teoria da racionalidade comunicativa proposta por Habermas. Por nossa parte, tenderíamos a admitir que a fronteira entre o belo e o sublime em Adorno é decididamente fluida, sendo que, se deste ponto de vista não deixamos de estar de acordo com Wellmer, de uma outra perspectiva, uma vez que esta fluidez se decide, cremos, a favor de certas características do sublime, estamos mais próximos

trilho da exploração adorniana da tensão imanente ao belo e ao sublime que, nomeadamente nos seminário de estética de 1958/59 desemboca numa compreensão da obra de arte como «campo de forças» (*Kraftfeld*); pois que «a obra de arte, em virtude dos próprios elementos constituintes do processo estético é, em geral, em si mesma, um campo de forças [*Kraftfeld*], é, em si mesmo, algo em movimento [*Bewegtes*], é em si mesmo no fundo um processo»⁷⁵⁵; um processo que não se estabiliza numa harmonia, e para cuja compreensão os conceitos de «belo» ou de «sublime», entre outros, contribuirão na medida em que não prescindam de considerar

das análises de Welsch. Esta ambivalência, em todo o caso, não se resolve, como Zima pretende, com o conceito de «belo negativo», nos termos em que, segundo este autor, «o sublime [...], como o feio, permanece subordinado ao belo negativo» (P. ZIMA, *op. cit.*, p. 148: «[...] comme le laid, il [le sublime] reste subordonné au beau négatif»), dado que com este «belo negativo» se secundariza a crítica do sujeito que não pode deixar de ser central, como Welsch defende. Isto não significa que não se possa partir do conceito de belo para interpelar a negatividade da arte, o seu potencial crítico, o seu carácter de «diferendo» (Lyotard), ou de «dissenso» (Rancière). E tal é possível, como um recente artigo de Thierry de Duve torna patente, também a partir de Adorno. Com efeito, em «Resisting Adorno, Revamping Kant», Thierry de Duve relê a estética de Adorno à luz de Kant e, na medida em que problematiza leituras (não a de Adorno) estritamente afirmativas da «analítica do belo», contribui também, indirectamente, para a hipótese de que é impossível estabelecer uma fronteira clara entre «belo» e «sublime» na estética de Adorno. Neste contexto interpretativo, a introdução do «feio» revela-se decisiva, não só porque, segundo a proposta de Thierry de Duve, ajuizar o feio torna conflitual a relação entre entendimento e imaginação (atenuando a diferença em relação ao sublime), como permite ao autor defender o seu *Kant after Duchamp* (1996) da suspeita segundo a qual estaria em causa nessa sua obra uma visão meramente afirmativa da estética de Kant, o que Thierry de Duve pretende evitar aproximando subtilmente algumas das suas análises quer de Adorno quer de Lyotard. A seguinte passagem é elucidativa: «Leituras ortodoxas, clássicas ou de outro modo “afirmativas” da terceira *Crítica* [...] tendem a dar por adquiridas a unidade e a harmonia das faculdades do sujeito. [...] Ao mesmo tempo, tomam o *sensus communis* – a extensão intersubjectiva das faculdades do sujeito – por uma realidade factual: os seres humanos são naturalmente dotados de uma empatia mútua que os faz reconhecer a sua humanidade comum em todos os outros. Tais leituras ortodoxas e “afirmativas” também se focam na beleza e deixam de parte a negatividade do belo, ou excluem-na simplesmente da estética de Kant. [...] quando a questão da fealdade se levanta do interior da terceira *Crítica* e lhe é concedido ocupar o centro da discussão, quando se avalia positivamente o sofrimento, o sentimento negativo a que a fealdade dá lugar, quando se garante um lugar na teoria estética para conflito das faculdades, de que o sentimento da fealdade é um signo, então, a violência reinante entre os humanos fica à vista e lança dúvidas sobre a realidade factual do *sensus communis*; então, a harmonia das faculdades do sujeito, tal como a harmonia entre os seres humanos já não pode ser dada como adquirida.» (Thierry DE DUVE, «Resisting Adorno, Revamping Kant», in AAVV, *Art and Aesthetics After Adorno, The Townsend Papers in the Humanities*, No. 3, Berkeley, University of California, 2010, pp. 275s: «Orthodox, classical, or otherwise “affirmative” readings of the third *Critique* [...] tend to take the unity and the harmony of the subject’s faculties for granted. [...] By the same token, they take *sensus communis* – the intersubjective extension of the subject’s faculties – to be a factual reality: humans are naturally endowed with the mutual empathy that makes them recognize their common humanity in all others. Such orthodox and “affirmative” readings also focus on beauty and leave the negativity of ugliness aside, or simply expel it from Kant’s aesthetics. [...] when the issue of ugliness is raised from within the third *Critique* and allowed to occupy center stage, when suffering, the negative feeling ugliness yields, is assessed positively, when the conflict of the faculties, of which the feeling of ugliness is the sign, is granted a place in aesthetic theory, then the violence reigning among humans comes to the fore and casts doubt on the factual reality of *sensus communis*; then the harmony of the subject’s faculties can no more be taken for granted than harmony among humans.»

⁷⁵⁵ *Ästhetik* (1958/59), NS IV. 3, p. 168: «[...] das Kunstwerk aufgrund seiner eigenen Konstituentien des ästhetischen Prozesses überhaupt in sich ein Kraftfeld ist, in sich ein Bewegtes ist, in sich eigentlich ein Prozeß ist [...]»

a obra de arte como um tal «campo de forças» ou de tensões (*Spannungsfeld*), ou ainda – numa perífrase – como «algo prenhe de contradições» (*Widerspruchsvolles*)⁷⁵⁶.

Com efeito – e é isto o decisivo – estas considerações são bem mais capazes de nos sintonizar com a *singularidade* da estética adorniana do que o afã de integrá-la à força numa tradição estética supostamente bipolar. É a tensão imanente às obras de arte que Adorno explora, quando – e nem sempre o faz, ou melhor, nem sequer o faz com tanta frequência quanto este epílogo se arrisca a sugerir – recorre aos conceitos de belo e de sublime. E assim, à medida de que nos apercebemos de que é fluida a fronteira entre as considerações de Adorno relativas ora ao belo ora ao sublime, destaca-se como um índice da singularidade de tais considerações a ênfase na tensão em que Adorno põe reiteradamente o acento, uma tensão que se prolonga na experiência estética enquanto «comunicação do incomunicável» (*Kommunikation des Unkommunizierbaren*)⁷⁵⁷ que, sob signo do enigmático⁷⁵⁸, permitirá conduzir a um entendimento do teor de verdade, cujos contornos não estarão refêns de uma «filosofia da reconciliação».

Em suma, para responder directa e precisamente à questão que expusemos no início deste epílogo: ao defender que a estética de Adorno não é *nem* uma estética do belo, *nem* uma estética do sublime, não ignoramos que o filósofo tenha retomado e reelaborado demoradamente estes conceitos; propõe-se apenas que ela *não é* tanto uma estética do sublime e/ou do belo, quanto *é* uma «estética do enigmático». Mais uma vez, é preciso desviar-se para captar a singularidade do pensamento estético de Adorno; e julgámos que teríamos mais êxito na tentativa de restituir uma tal singularidade ao seguirmos a pista do «carácter enigmático», do que teríamos ao projectar nela uma estética do sublime – implícita ou explícita, precursora da de Lyotard ou mesmo capaz de superá-la.

Além disto – e passamos assim à questão da *actualidade* – cremos que destacar o conceito de sublime no pensamento de Adorno também não constitui,

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 259.

⁷⁵⁷ *ÄT*, p. 292.

⁷⁵⁸ Um «enigmático» que poderíamos associar kantianamente à inadequação que está em causa, *mutatis mutandis*, quer no jogo de assimetrias compreensivas, que reúne o entendimento e a imaginação (belo), quer, mais agudamente, no conflito entre a pretensão de compreensão e a incapacidade de compreender, que desune a imaginação e a razão...

como Welsch acredita, o modo mais persuasivo de argumentar a favor da sua actual pertinência.

Actualidade⁷⁵⁹

Pois bem, segundo cremos, salientar o conceito de «sublime» na estética de Adorno não contribui para enfatizar a sua actualidade, basicamente, por duas razões. Primeiro – permita-se-nos o prosaísmo –, porque não será decerto à boleia de Lyotard – cuja leitura da obra adorniana, aliás, é assaz ziguezagueante⁷⁶⁰ –, ou de qualquer outro filósofo, que essa actualidade se tornará manifesta; segundo, porque o conceito de «sublime» se foi progressivamente tornando problemático nas últimas décadas, o que tornaria o seu destaque desnecessariamente contraproducente, visto que outros aspectos do pensamento de Adorno se revelam hoje bem mais férteis.

⁷⁵⁹ Quando nos referimos à actualidade da estética de Adorno, não temos em mente outra coisa senão os motivos que nos podem levar a ver nela um estímulo para a reflexão estética contemporânea; que esse estímulo nos conduza a desafios que, de certos pontos de vista, a revelem *inactual* – por contraste com outras tendências actuais – inere, como se sabe, ao carácter paradoxal da própria noção de «actualidade» (próxima, tal como aqui a entendemos, do que em alemão se entende por «Aktualität»). Assim, de modo nenhum nos referimos a uma actualidade que pudesse ser verificada (ou não), atendendo ao «estado da arte» em matéria de reflexão estética contemporânea. Só um confronto penetrante com a obra de Adorno, entrecruzado com uma consideração crítica dos debates no contexto dos quais ela teria uma palavra a acrescentar, permite decidir a respeito de uma tal actualidade. É de uma realização apenas parcial desta tarefa que neste epílogo se trata.

⁷⁶⁰ Um tal carácter ziguezagueante da leitura lyotardiana de Adorno não é *a priori* um argumento contra ela. Ainda assim, é inevitável que as limitações de tal leitura condicionem as tentativas de aproximar as filosofias de ambos; mesmo que, acrescente-se, não se seja obrigado a seguir a leitura da obra de Adorno proposta por Lyotard como fio condutor de uma tal aproximação. Por curioso que pareça, esta aproximação será tão mais fecunda quanto se valer das passos em que Lyotard se aproxima *en passant* de Adorno, em detrimento daquelas em que procura reflectir directamente sobre a sua obra. Se *L'inhumain* (1988) é um exemplo do primeiro caso, o texto «Adorno come diavolo», incluído em *Des dispositifs pulsionnels* (1973), é-o do segundo. Neste último texto, Lyotard incorre precipitadamente em vários equívocos e não escapa a outros tantos clichés sobre Adorno – ou melhor, sobre o autor da *Philosophie de la nouvelle musique* (a única obra publicada em França até então, em 1962) –, que vão desde a afirmação segundo a qual, em Adorno, «a categoria do sujeito permanece incriticada» (Jean-François LYOTARD, «Adorno come diavolo», *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, 10/18, 1973, p. 116: «La catégorie du sujet reste incritiquée», até à sugestão de que a sua filosofia representa um «marxismo [...] “radical”, luterano, judeu, no seio do marxismo “romano”, vienense e estalinista» (*ibid.* p. 120: «[...] marxisme [...] “radical”, luthérien, juif, au sein du marxisme “romain”, viennois et stalinien»). O propósito de Lyotard terá sido o de contrastar de modo enfático a sua proposta teórica com a de Adorno, mas amiúde isto só se revela possível através de uma caricatura que tende a equiparar o pensamento adorniano a um marxismo de carácter teleológico que Adorno manifestamente não representa. Acrescente-se, no entanto, que as frequentes alusões a Adorno que atravessam a obra de Lyotard a partir dos anos 70 e 80 revelam uma latente mas não menos clara inflexão na sua apreciação, coeva à publicação das obras de Adorno em França, ou seja, à provável leitura mais demorada de obras como *La dialectique de la raison* (1974), *Théorie esthétique* (1974), *Mahler, une physionomie musicale* (1977), *Dialectique négative* (1978), e *Minima Moralia* (1980)...

Abre-se assim uma questão mais ampla – insusceptível de ser separada dos debates entretanto havidos –, relativa às valências críticas dos conceitos de «sublime» e de «enigmático» no campo da estética filosófica. Segundo julgamos – eis onde queríamos chegar –, o segundo leva a melhor sobre o primeiro. É certo que esta discussão transcende parcialmente – mas só parcialmente –, a nossa pesquisa sobre a estética de Adorno, uma vez que, por um lado, a questão da *actualidade*, tendo uma dinâmica própria, é relativamente independente da questão da *singularidade* e que, por outro lado, não ficaremos reféns do carácter hipotético da nossa proposta quanto à *singularidade* de Adorno, ao discutirmos a *actualidade* de uma «estética do enigmático». Ou seja, por outras palavras, uma «estética do enigmático» constituirá o *nosso* ponto de partida para discutir o contributo adorniano para os debates estéticos contemporâneos, tanto significando que daremos por adquiridos, no que se segue, os contornos de uma «estética do enigmático» – subtraída a uma «filosofia da reconciliação» –, tal como a *reconstruímos* no pensamento estético de Adorno.

Eis pois que a pertinência actual da estética adorniana, tal como a reconstruímos até aqui, seria correlativa à possibilidade de perspectivá-la como uma «estética do enigmático». Dado que esta hipótese é solidária de uma outra, a saber, a de que o conceito de «enigma» é em última instância mais fecundo do que o de «sublime» para pensar o «potencial crítico» da arte, fará sentido que, para testar esta segunda hipótese, retomemos o contraste entre as estéticas de Lyotard e de Adorno.

Tour de force

Comecemos por sublinhar que crucial na caracterização do sublime avançada por Lyotard, na esteira de Kant e Burke, é a tensão que o caracteriza e que faz dele um «sentimento contraditório, prazer e dor, alegria e angústia, exaltação e depressão»⁷⁶¹. Além disso, é em virtude destas características que a modernidade artística triunfou e que, ao conceptualizá-las, «a estética fez valer os seus direitos

⁷⁶¹ Jean-François LYOTARD, *L'inhumain. Causeries sur le temps* [1988], Paris, Galilée, 1993, p. 104: «Ce sentiment contradictoire, plaisir et peine, joie et angoisse, exaltation et dépression [...]».

críticos sobre a arte»⁷⁶². Pode portanto dizer-se que não será a caracterização do sublime como tensão, desacordo, ou *diférendo*, nem a valorização destas características a génese da diferença entre Adorno e Lyotard. De facto, além de valorizá-las, ambos as associam ao desenvolvimento histórico da arte moderna. Com efeito, Lyotard – sigamos o fio de *L'inhumain* –, começa por sugerir que «o sublime é talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza a modernidade»⁷⁶³, para, com mais convicção no que toca às vanguardas modernistas, defender que «desde há um século, o que está principalmente em jogo nas artes já não é o belo, mas algo que releva do sublime»⁷⁶⁴.

Que assim seja, deve-se, em parte – e aqui, como em tantos outros aspectos (não todos), Lyotard mantém-se fiel à concepção kantiana do sublime – ao facto de que «as formas não são pertinentes para o sentimento sublime»⁷⁶⁵, o que, para Lyotard, é conforme às tendências mais recentes e mais radicais das práticas artísticas que, *grosso modo*, abandonam ou, no mínimo, problematizam o conceito tradicional de forma e se abrem – sobretudo a pintura e a música – a um trabalho da «matiz» (*nuance*) e do «timbre», que revela a centralidade da «matéria sensível» nas pesquisas estéticas contemporâneas⁷⁶⁶. Como veremos, esta «matéria», cuja imaterialidade Lyotard acentuará⁷⁶⁷, encontra-se no centro da sua concepção da arte, como testemunho do «inapresentável».

Entretanto, frisemos dois traços da estética de Lyotard – ainda relativos à centralidade do conceito de sublime – que permitem aproximá-la da de Adorno; mais, que permitem estabelecer um paralelo entre esta brevíssima apresentação de Lyotard e os dois capítulos da Segunda Parte da presente dissertação («Enigma e Negação» e «Enigma e Afirmação»).

Destaquemos, pois, em primeiro lugar, que é decisivo para a pertinência do conceito de sublime o facto de com ele se dar conta de uma experiência no seio da

⁷⁶² *Ibid.*: «[...] l'esthétique a fait valoir ses droits critiques sur l'art [...].»

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 105: «Le sublime est peut-être le mode de la sensibilité artistique qui caractérise la modernité.»

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 147: «Depuis un siècle, les arts n'ont plus le beau pour enjeu principal, mais quelque chose qui relève du sublime.»

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 148: «[...] les formes ne sont pas pertinentes pour le sentiment sublime.»

⁷⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 152ss.

⁷⁶⁷ Cf. *ibid.*, p. 152: «Sob este aspecto da matéria, importa dizer que ela deve ser imaterial. Imaterial se a perspectivamos sob o regime da receptividade ou sob o da inteligência.» («Selon cet aspect de la matière, il faut dire qu'elle doit être immatérielle. Immatérielle si on l'envisage sous le régime de la réceptivité ou sous celui de l'intelligence.»)

qual, nos antípodas de toda a «ideologia comunicacionalista»⁷⁶⁸, «um *sensus communis* (de que Kant, de resto, não fala a propósito do sublime, mas apenas do belo) não se chega a estabilizar»⁷⁶⁹. Tanto quer dizer que, de um primeiro ponto de vista, de um ponto de vista negativo – «negativo», para já, no sentido em que demos ao Cap. IV o título de «Enigma e Negação» – o sublime desestabiliza os modos de compreensão vigentes, a racionalidade dominante, o espírito que visa apoderar-se do que não lhe é idêntico. O sublime faz *padeecer* (*pâtir*). Neste primeiro sentido, sublime na arte é o que, além de escapar *enigmáticamente* à compreensão, lança a razão numa crise de compreensão – Lyotard chama-lhe «desastre», como veremos –, a cujas consequências nem a arte nem a estética são alheias.

Ao mesmo tempo, num segundo sentido, o sublime releva, de um modo não menos enigmático, de uma presença – no fim de contas, a da matéria –, que se afirma e que *insiste*⁷⁷⁰, de uma presença, porém, do que é insusceptível de ser apresentado. Eis o que estaria em jogo na arte sob o signo do sublime: «apresentar que há o inapresentável»⁷⁷¹, ser o seu testemunho, do *inapresentável*, do *inexprimível*, do *indeterminado* – disso a que Adorno chamara o *não-idêntico* e que, nos termos em que apresentámos a sua estética no Cap. V («Enigma e afirmação»), está em jogo na arte *indeterminadamente* afirmar. *Não-idêntico*, antes de mais, ao espírito, pois a «matéria», para Lyotard, «é a presença enquanto inapresentável ao espírito, sempre subtraída ao seu domínio»⁷⁷².

Posto isto – esta brevíssima e talvez temerária travessia comparativa –, saliente-se que Lyotard não chegará da análise do sublime kantiano a uma concepção da arte como testemunho do «inapresentável» sem recorrer a certas torções do texto kantiano. Para Lyotard, o sublime releva, como para Kant, de uma incapacidade da imaginação. No entanto, o «desastre», segundo Lyotard, não tem tanto que ver com o facto de a imaginação se revelar incapaz de apresentar a *ideia* da razão suscitada pela grandeza ou pelo poder naturais, mas na circunstância de a imaginação já não ser

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 120: «[...] idéologie communicationnaliste [...]»

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 115: «[...] un *sensus communis* (dont du reste Kant ne parle pas à propos du sublime, mais seulement du beau) ne parvient pas à se stabiliser [...]»

⁷⁷⁰ Cf. *ibid.* p. 154.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 112: «[...] présenter qu'il y a de l'imprésentable [...]»

⁷⁷² *Ibid.*, p. 154: «Elle [matière] est la présence en tant qu'imprésentable à l'esprit, toujours soustraite à son emprise.»

capaz, recorrendo a formas, de apresentar aquilo que suscita o sentimento sublime na arte – a matéria.

Uma das características reveladas pela análise kantiana do sublime prende-se com o desastre que a imaginação sofre no sentimento sublime. A imaginação é, na arquitectónica das faculdade, o poder, a faculdade da apresentação. [...] Como toda a apresentação consiste na “mise en forme” da matéria dos dados, o desastre sofrido pela imaginação pode ser entendido como o signo de que as formas não são pertinentes para o sentimento sublime. Mas, desde logo, o que acontece à matéria se as formas já lá não estão para torná-la *apresentável*?⁷⁷³

Aquilo que escapa ao poder de apresentação da imaginação – no fundo, quer da imaginação, quer do entendimento (pois é mediante o concurso de ambos que se apresentam objectos com forma) –, e que é o signo do seu fracasso, já não é uma *ideia*, mas a *matéria imaterial*. Eis o primeiro traço fundamental da «transformação» lyotardiana do sublime que portanto não concerne meramente à passagem ao âmbito da arte, mas diz respeito àquilo que faz fracassar a apresentação por se revelar *inapresentável* – repito: não uma ideia, mas a matéria.

Ao mesmo tempo, Lyotard, demarcando-se do modo como Kant apresenta o interesse do sublime – que seria «o signo “estético” (negativo) de uma transcendência própria à ética, a da lei moral e da liberdade»⁷⁷⁴ –, não deixa de o enquadrar eticamente. No entanto, fá-lo de um modo claramente distinto do de Kant: se este via o «interesse» do sublime na passagem do desprazer em causa na inadequação da imaginação à razão ao prazer no reconhecimento da superioridade desta faculdade, reconhecimento que é concomitante com anúncio de que o espírito é superior à natureza e de que as ideias da razão devem ser lei no campo da moral; Lyotard, por sua vez, lerá o fracasso da imaginação e do entendimento (faculdades espirituais), como um sacrifício da «natureza imaginativa», com consequências para a «avaliação ética do sentimento sublime» que, necessariamente, se alterará.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 148: «L’un des traits que révèle l’analyse kantienne du sublime tient au désastre que subit l’imagination dans le sentiment sublime. L’imagination est, dans l’architectonique kantienne des facultés, le pouvoir, la faculté de la présentation. [...] Comme toute présentation consiste dans la “mise en forme” de la matière des données, le désastre subi par l’imagination peut s’entendre comme le signe que les formes ne sont pas pertinentes pour le sentiment sublime. Mais, dès lors, qu’en est-il de la matière, si les formes ne sont plus là pour la rendre *présentable*?»

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 149: «[...] le signe “esthétique” (négatif) d’une transcendance propre à l’éthique, celle de la loi morale et de la liberté.»

Kant escreve que o sublime é um *Geistesgefühl*, um sentimento do espírito, ao passo que o belo é um sentimento que procede de uma “adequação” entre a natureza e o espírito, isto é, transcrito na economia kantiana das faculdades, entre a imaginação e o entendimento. Este casamento ou, pelo menos, este noivado próprio ao belo é quebrado pelo sublime. A Ideia, nomeadamente a Ideia da razão pura prática, a Lei e a liberdade, assinala-se numa quase-percepção no próprio interior da fractura da imaginação e dá-se também, portanto, a favor de uma falta ou mesmo de um desaparecimento da natureza assim entendida. O *Geistesgefühl*, o sentimento do espírito, significa que o espírito tem falta de natureza, que a natureza lhe falta. Ele só se sente a si próprio. Desse modo, o sublime não é senão o anúncio sacrificial da ética no campo da estética. Sacrificial na medida em que implica que a natureza imaginativa (no espírito e fora dele) deve ser sacrificada no interesse da razão prática (o que não deixa de conduzir a problemas específicos no que toca à avaliação *ética* do sublime).⁷⁷⁵

O sublime, no plano de uma «avaliação *ética*» – enunciemos o que julgamos ser o segundo traço da «transformação» lyotardiana do sublime –, deixaria de constituir um indício da «destinação final do espírito, que é a liberdade»⁷⁷⁶ para passar a testemunhar que, ao cumprir esse desígnio, o espírito sacrifica a «natureza imaginativa» e, assim sendo, contrai uma dívida – uma «dívida obscura», dirá Lyotard.

Assim, de cada vez que se dá a presença do que *difere*, i.e., da matéria irreduzível ao espírito, na sua singularidade, de *uma* textura, de *uma* fragrância, de *um* sabor, de *um* timbre, de *uma* nuance, trata-se invariavelmente, para Lyotard, do «acontecimento de uma paixão, de um vacilar para o qual o espírito não estará preparado, que o terá desamparado, e de que ele não conserva senão o sentimento, angústia e jubilação, de uma dívida obscura»⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 149: «Kant écrit que le sublime est un *Geistesgefühl*, un sentiment de l'esprit, alors que le beau est un sentiment qui procède d'une "convenance" entre la nature et l'esprit, c'est-à-dire, transcrit dans l'économie kantienne des facultés, entre l'imagination et l'entendement. Ce mariage ou, du moins, cette fiançaille propre au beau est cassé par le sublime. L'Idée, notamment l'Idée de la raison pure pratique, la Loi et la liberté, se signale en une quasi-perception à l'intérieur même de la brisure de l'imagination, et, aussi bien donc, à la faveur d'un manque ou même d'une disparition de la nature ainsi entendue. Le *Geistesgefühl*, le sentiment de l'esprit, signifie que l'esprit manque de nature, que la nature lui manque. Il ne sent que lui-même. De cette manière le sublime n'est autre que l'annonce sacrificielle de l'éthique dans le champ esthétique. Sacrificielle en tant qu'il requiert que la nature imaginative (dans l'esprit et hors de lui) doit être sacrifiée dans l'intérêt de la raison pratique (ce qui ne va pas sans des problèmes spécifiques quant à l'évaluation *éthique* du sentiment sublime).»

⁷⁷⁶ *Ibid.*: «[...] la destination finale de l'esprit, qui est la liberté.»

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 153: «[...] événement d'une passion, d'un pâtir auquel l'esprit n'aura pas été préparé, qui l'aura désemparé, et dont il ne conserve que le sentiment, angoisse et jubilation, d'une dette obscure.»

E percebe-se então que o «desastre» designe o fracasso da imaginação na base do sentimento sublime. Que um tal fracasso seja equiparável a um desastre enfatiza que está em causa testemunhar uma cisão irreparável, irremediável, irrevogável, entre a natureza e o espírito⁷⁷⁸. Não haveria, por fim, como escapar-lhe. É como se, em Lyotard, a «dívida obscura» fosse tão absoluta quanto o eram, em Kant, os fins últimos da razão.

Com efeito – e esta parece-nos uma importante chave de leitura –, a exposição lyotardiana de como a matéria, permanecendo *inapresentável*, dá sinal da sua presença parece decalcada da sua análise, mais próxima do texto de Kant, de como, no sublime, «a “apresentação negativa” é o signo da presença do absoluto»⁷⁷⁹. Talvez não seja despidendo comparar duas passagens respectivamente das *Leçons sur l'Analytique du sublime* e de *L'inhumain*. Na primeira, relativamente ao absoluto, afirma Lyotard que «o absoluto nunca está aí, nunca é dado numa apresentação, mas está sempre “presente” como apelo a pensar para além do “aí”. Incapturável, mas inesquecível. Nunca restituído, nunca abandonado»⁷⁸⁰. Na segunda, referindo-se à «Coisa», que entretanto Lyotard equipara à «matéria»⁷⁸¹, declara terminantemente que «da Coisa, não nos desembaraçamos. Sempre esquecida, ela é inesquecível»⁷⁸². A *matéria*, a *Coisa*, o *Outro* retornam inevitavelmente, manifestam-se, dão-se a sentir e a sua presença faz estremecer o espírito.

Aquilo para que queremos chamar a atenção é o facto de que, nos textos de Lyotard, a *alteridade* da matéria sensível surge simétrica à *alteridade* do absoluto; por fim, o lugar deste é ocupado por aquela. A própria matéria é o absoluto; ou melhor, absoluta é a «dívida obscura» do espírito à matéria; por fim, com consequências que

⁷⁷⁸ Neste ponto, a «transformação lyotardiana» do sublime revela-se bem mais pessimista que a de Adorno, que, como vimos, reconhecia no «sublime» um indício de uma possível reconciliação entre o espírito e a natureza, ao passo que Lyotard, não só tende a absolutizar a sua cisão, como parece fetichizar a dívida – senão a culpa – que testemunha daquela cisão. No entanto, o paralelo que agora nos interessa já não é, como há pouco (quando considerámos a hipótese interpretativa de Welsch) entre as concepções adorniana e lyotardiana do sublime, mas entre as estéticas destes dois filósofos, animadas, respectivamente, pelos conceitos de «sublime» e de «enigmático», pelo que esta nota relativa às diferentes leituras do sublime é relativamente periférica e tem uma estatuto meramente explicativo.

⁷⁷⁹ François LYOTARD, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 186: «La “présentation négative” est le signe de la présence de l'absolu [...]»

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 185 «L'absolu n'est jamais là, jamais donné dans une présentation, mais il est toujours “présent” comme appel à penser au-delà du “là”. Insaisissable, mais inoubliable. Jamais restitué, jamais abandonné.»

⁷⁸¹ Cf. *L'inhumain*, *op. cit.*, p. 154: «Sob a designação de matéria, entendo a *Coisa*.» («Sous le nom de matière, j'entends la *Chose*.»)

⁷⁸² *Ibid.*, p. 155: «De la Chose, on ne se débarasse pas. Toujours oubliée, elle est inoubliable.»

não deixarão de pesar numa reavaliação crítica de uma «estética do sublime», não só se absolutiza a cisão entre o espírito e a matéria, como se fetichiza, na arte, a negatividade do *inapresentável*...

A presença do *inapresentável* a que corresponde o sentimento sublime acaba por dar ensejo a que se substitua subtilmente a pergunta leibniziana pelo ser – *pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien?* – pela convicção nos termos da qual «que aqui e agora, haja este quadro e não o nada [*plutôt que rien*], é isso que é sublime»⁷⁸³... O sublime, neste sentido, não sendo um sentimento transcendente, remete para uma transcendência ou, mais rigorosamente, vem testemunhar uma relação transcendente, uma relação do espírito com o que irrevogavelmente o transcende. Daí, portanto, que Welsch tenha contrastado a transformação adorniana do sublime, em que prevaleceriam a «imanência» e a «horizontalidade», com a operada por Lyotard, que permanece vinculada, senão aos motivos da «verticalidade» e da «transcendência»⁷⁸⁴, pelo menos, à noção de uma alteridade absoluta.

No entanto, bem mais significativo do que o paralelo entre Adorno e Lyotard estabelecido por Welsch – que se limita a interrogar o lugar ocupado pelo conceito de sublime nas estéticas de ambos – é, neste contexto mais geral, a visão apresentada por Rancière, em *Malaise dans l'esthétique*, desse mesmo paralelo e os contornos que aí vai assumindo o contraste entre as filosofias de Adorno e Lyotard. Com efeito, o paralelo inicia-se com a apresentação de alguns aspectos comuns que, uma vez aprofundados, permitem circunscrever diferenças decisivas. Rancière começa por explicitar, tendo antes apresentado, em traços gerais, a estética de Lyotard que «a forma do argumento [relativo ao «gosto» e à sua superação] é facilmente reconhecível. Provém em linha recta de Adorno»⁷⁸⁵. Vimo-lo já. Rancière prossegue.

As obras de arte, afirmam-no por sua vez Adorno ou Lyotard, não devem ser agradáveis. Devem estar indisponíveis para o desejo que se dirige para objectos de consumo. E é precisamente em virtude desta indisponibilidade que elas produzem um bem específico. A arte é uma prática do dissenso. É através deste dissenso, e não por estar ao serviço de uma causa, que as obras de arte recebem a sua qualidade específica e se ligam a um bem

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 105: «Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c'est cela qui est sublime.»

⁷⁸⁴ Cf. W. WELSCH, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁸⁵ Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 128: «La forme de l'argument est aisément reconnaissable. Elle vient en droite ligne d'Adorno.»

exterior: emancipação por vir (Adorno) ou resposta a uma urgência do século (Lyotard).

Mas, entre Adorno e Lyotard, dá-se uma inversão. No primeiro, o dissenso chama-se “contradição”. A contradição interna é o que opõe as produções da arte ao eclectismo que governa a estética do mercado. [...] Em Lyotard, a arte está sempre encarregue de constituir um mundo sensível específico, separado daquele que a lei do mercado governa. Mas este dissenso chama-se doravante “desastre”. E o desastre é original.⁷⁸⁶

A contradição – a resistência crítica da arte ao mercado, mas também a que o sublime sinaliza entre o espírito e a matéria, entre a razão e a natureza, entre o humano e o animal (ou o inumano) – afigura-se original; é um desastre que sobrevém ao longo da história; o mesmo que a arte é chamada a testemunhar. Se este desastre é histórico – cabendo hoje, no contexto de uma reescrita da modernidade⁷⁸⁷, dar resposta à «urgência do século» –, ele é-o também porque a história se assemelha a um desfile de catástrofes sublimes. A contradição é necessária e não há alternativa; ou melhor, a alternativa parece ser, nas palavras de Rancière, entre um e outro desastre.

O sentido do dissenso estético reformula-se então assim: ou um desastre ou um outro desastre. Ou o “desastre” do sublime que é o anúncio “sacrificial” da dependência ética a respeito da lei imemorial do Outro; ou o desastre que nasce do esquecimento daquele desastre, o desastre da promessa de emancipação que não se realiza senão na barbárie aberta dos campos soviéticos ou nazis, ou no totalitarismo suave do mundo da cultura de mercado e da comunicação.⁷⁸⁸

⁷⁸⁶ *Ibid.*, pp. 129s: «Les oeuvres d'art, affirment à leur tour Adorno ou Lyotard, ne doivent pas être agréables. Elles doivent être indisponibles pour le désir qui s'adresse aux objets de consommation. Et c'est en raison même de cette indisponibilité qu'elles produisent un bien spécifique. L'art est une pratique du dissensus. C'est par ce dissensus, et non par le service d'une cause, que les oeuvres d'art reçoivent leur qualité propre et se lient à un bien extérieur: émancipation à venir (Adorno) ou réponse à une urgence du siècle (Lyotard).

Mais, entre Adorno et Lyotard, un renversement se produit. Chez le premier, le dissensus s'appelle “contradiction”. La contradiction interne est ce qui oppose les productions de l'art à l'éclectisme qui gouverne l'esthétique marchande. [...] Chez Lyotard, l'art est toujours chargé de constituer un monde sensible spécifique, séparé de celui qui gouverne la loi du marché. Mais ce dissensus ne s'appelle plus contradiction. Il s'appelle désormais “désastre”. Et le désastre est originel.»

⁷⁸⁷ Pois, se para Lyotard a pós-modernidade não é uma época que se teria seguido à moderna, mas um modo de perspectivá-la caracterizado pela «incrédulidade a respeito das meta-narrativas» (*La condition postmoderne* [1979], Paris, Minuit, 2005, p. 7: «[...] l'incrédulité à l'égard des métarécits»), então ela consiste na «reescrita de algumas características reivindicadas pela modernidade» (*L'inhumain, op. cit.*, p. 43: «[...] réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité [...]»).

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 140s: «Le sens du dissensus esthétique se reformule alors ainsi: ou un désastre ou un autre désastre. Ou bien le « désastre » du sublime qui est l'annonce « sacrificielle » de la dépendance éthique à l'égard de la loi immémoriale de l'Autre ; ou bien le désastre qui naît de l'oubli de ce désastre, le désastre de la promesse d'émancipation qui ne se réalise que dans la barbarie ouverte des camps

As análises de Rancière – decerto insuspeitas de terem por objectivo preconizar a pertinência da estética de Adorno –, sublinham, no que toca à filosofia de Lyotard, alguns aspectos do diagnóstico que propusemos. Contudo, se Rancière reconhece como uma das características da tradição do sublime, tal como Lyotard a convoca, o testemunho de uma «condição servil» menos fecundo do que a «promessa de liberdade» do belo⁷⁸⁹ – sendo que é a metapolítica do belo, no quadro de uma análise do regime estético, que Rancière acentua –, por nosso turno, é o contraste entre uma estética do sublime e uma estética do enigmático que nos interessa, pelo que o cerne da discussão reside, no presente contexto, na avaliação do que chamámos as valências críticas destes dois conceitos.

Na verdade, é lícito supor que algumas limitações da estética de Lyotard decorram da própria estrutura do conceito de sublime. Apesar de o transformar, Lyotard, como vimos, não pode – nem pretende – abstrair da sua estrutura. Trata-se de pensar a *alteridade* da matéria, mas não se rasura o facto de que a sua matriz, na analítica do sublime kantiana, é a *alteridade* absoluta do espírito. Tende-se, portanto, a absolutizar essa diferença e a incorrer numa espécie de fetichização do «inapresentável» – *mutatis mutandis*, do «não-idêntico».

Ora, retomando o paralelo com a estrutura da Segunda Parte desta dissertação, diríamos que, à luz da ambivalência artística entre negação e afirmação, é como se a filosofia de Lyotard fetichizasse aquilo que se *afirma* na arte (aquilo cuja presença se faria sentir na arte) – a «matéria imaterial», o «inapresentável», a «Coisa», o «Outro» –, ao mesmo tempo que absolutiza aquilo que nela se *nega* (aquilo a que a arte resistiria) – o espírito, cuja violência outrora exercida sobre a matéria (o sacrifício da natureza imaginativa), se prolonga na violência, também ela sublime do capitalismo⁷⁹⁰.

Pois bem, estes dois gestos parecem reforçar-se reciprocamente: com efeito, quanto mais absoluta for a dívida do espírito – quanto mais se acentua a sua culpa –,

soviétiques ou nazis, ou dans le totalitarisme doux du monde de la culture marchande et de la communication.»

⁷⁸⁹ No entanto, não se tratará de opor os dois conceitos, mas de reconhecer que já há «dissenso» no belo, o que significa, para Rancière, que «não há nenhuma ruptura entre uma estética do belo e uma estética do sublime». (*Ibid.*, p. 131: «Il n'y a alors aucune rupture entre une esthétique du beau et une esthétique du sublime.»)

⁷⁹⁰ Cf. *L'inhumain, op. cit.*, p. 116: «Há algo de sublime na economia capitalista.» («Il y a du sublime dans l'économie capitaliste.»)

tanto mais a valorização obsessiva desta matéria se justifica e se transforma num «fim em si»...

Do ponto de vista de uma «estética do enigmático», o «sublime» assemelha-se a um «mistério», a um mistério que, apesar de a epifania ser a de uma «matéria imaterial», importará constantemente desmistificar. E isto, no fundo, para cumprir os próprios propósitos de uma estética do sublime, tal como Lyotard a pensa, pois segundo ele a arte, ao mesmo tempo que alude ao «inapresentável», é ainda um órgão da resistência ao *status quo*: «a tarefa da arte permanece a do sublime imanente, a de fazer alusão a um inacessível que não tem nada de edificante, mas que se inscreve no infinito da transformação das “realidades”»⁷⁹¹.

Porém, a questão não é tanto a de esclarecer os propósitos de Lyotard, mas a de discutir quão capaz é uma estética ancorada, como Lyotard propõe, no conceito de sublime (por oposição ao belo) de desencadear processos afins a uma tal «transformação das “realidades”». Noutros termos, a questão crítica é a de averiguar em que medida a absolutização da «dívida obscura» em que desemboca a «estética do sublime» não paralisa o movimento que pretende desencadear ou, em termos explicitamente políticos, se não condiciona a resistência ao *status quo* que visa encorajar. Ainda em paralelo com Adorno, Rancière parece ter-se debatido, ainda em *Malaise de l'esthétique*, com questões similares.

A arte já não comporta nenhuma promessa. Chama-se ainda resistência, em memória de Adorno. Mas também a “resistência” adquiriu um significado totalmente novo. Ela não é senão a *anamnese* da “Coisa”, a reinscrição indefinida, nos traços de escrita, nas pinceladas da pintura, ou nos timbres musicais, da submissão à lei do Outro. Ou a obediência à lei do Outro que nos violenta, ou a complacência diante da lei do *eu* que nos conduz à servidão da cultura mercantil. Ou a lei de Moisés ou a do McDonald's, tal é a última palavra que a estética do sublime traz à metapolítica estética.⁷⁹²

⁷⁹¹ *L'inhumain*, op. cit., p. 140: «[...] la tâche de l'art reste celle du sublime immanent, celle de faire allusion à un imprésentable qui n'a rien d'édifiant, mais qui s'inscrit dans l'infini de la transformation des “réalités”».

⁷⁹² Jacques RANCIÈRE, op. cit., p. 141: «L'art ne porte plus promesse. Il s'appelle encore résistance, en souvenir d'Adorno. Mais la “résistance” aussi a pris une signification toute nouvelle. Elle n'est rien d'autre que l'anamnèse de “la Chose”, la réinscription indéfinie, dans les traits de l'écriture, les touches de la peinture ou les timbres musicaux, de la soumission à la loi de l'Autre. Ou bien l'obéissance à la loi de l'Autre qui nous fait violence, ou bien la complaisance envers la loi du *soi* qui nous conduit à l'asservissement de la culture marchande. Ou bien la loi de Moïse ou bien celle de McDonald's, tel est le dernier mot que l'esthétique du sublime apporte à la métapolitique esthétique.»

O sublime será para Lyotard resistência. Contudo, nos termos em que o concebe, o preço a pagar pela resistência à lei do *status quo* é a submissão à lei do *Outro* – i.e., a absolutização da «dívida obscura» do espírito – e isto, porventura, em prejuízo das resistências concretas, afins à «transformação das “realidades”». A arte sublime resiste; é o signo de uma resistência sublime; mas uma tal resistência, porventura *demasiado sublime*, situa-nos diante de uma alternativa paralisante. *Ou..., ou...* A esta alternativa contraporá uma «estética do enigmático» um *talvez*.

Como o sublime – que assinala, em primeira instância, a resistência do que é irreduzível ao espírito –, o enigma diz-nos que a arte resiste; que a arte resiste, antes de mais, em si mesma, em virtude – simplificando ao máximo – de se furtar à compreensão; mas, em virtude do seu carácter interrogativo, o enigma abre o pensamento da arte a um *talvez* que sinaliza a indeterminação do modo como a resistência da arte se prolonga para lá da sua esfera.

Seria este o ponto decisivo na discussão sobre as «valências críticas» dos conceitos de «sublime» e de «enigmático»: o enigmático diz-nos não só que a arte resiste, mas também que esta resistência se pode articular com outras resistências de um modo que não poderíamos antecipar; por outras palavras, diz-nos que a articulação entre potencial crítico da arte e o de outras práticas críticas não é «esquematisável» *a priori*... O «talvez» do enigma abre o leque de possibilidades daquilo a que chamámos um «uso desregulador da arte». O sublime, ao invés, tenderia a restringi-lo, na medida em que pressupõe um tipo de distância – que já não seria a do respeito (*Achtung*) ou a do terror (*Furcht*), mas a do reconhecimento de uma «dívida obscura» – que não deixará de condicionar o destino do seu «uso» teórico-prático⁷⁹³.

⁷⁹³ Com efeito, nos termos em que se nos apresenta em *L'inhumain*, uma «estética do sublime» arrasta a hipótese de uma «dívida obscura», cujas consequências se podem revelar perversamente ambivalentes no campo da reflexão sobre a arte. Desse ponto de vista, *aquilo* cuja presença escapa à apresentação torna-se apropriável por um discurso niilista que tenderá a ver no sublime artístico o testemunho de uma condição inapelável, separada de uma promessa utópica de redenção ou tão só, a certa altura, de uma mais modesta perspectiva de «transformação das “realidades”»... Por fim, este discurso presta-se demasiado bem a um certo cinismo para que não se transforme no seu oposto, a saber, num optimismo não assumido, para o qual, uma vez que se sobrevive ao desastre, resta continuar a fruir em segurança os desastres que a arte torna presentes, cujos correspondentes reais será tão mais suportável e, no limite, admissível, quanto se estiver persuadido da sua inevitabilidade... Decerto, cabe combater uma tal transformação ideológica do conceito de «sublime» e, antes de mais, destacar que esta, obviamente, se encontra nos antípodas do que Lyotard visava ao destacá-lo na sua filosofia do «diferendo». Em todo o caso, se estamos convencidos de que nenhum conceito – nem o de sublime, nem o de enigma – é *a priori* imune a este tipo de transformação ideológica, cremos ao mesmo tempo

No termo deste epílogo, o debate em torno da actualidade da estética adorniana transformou-se numa discussão sobre pertinência de uma «estética do enigmático».

Uma tal estética visaria *prolongar* o movimento crítico – para Adorno, o «teor de verdade» – da criação artística e da experiência estética, num «uso desregulador da arte» que, além de permitir escapar à dicotomia entre «soberania» (verdade) e «autonomia» (aparência) e articular as vertentes afirmativa e negativa da arte, constituiria um modo de disseminar, para além da esfera estética, o potencial crítico da arte – potencial de *diferendo* e de *dissenso* –, potencial cujo destino permanece decididamente em aberto.

que, ao longo das últimas décadas, o conceito de sublime gozou de uma aceitação generalizada no campo da estética que o torna especialmente vulnerável a este tipo de retórica. Daí a proposta de uma «estética do enigmático» que, da perspectiva aqui esboçada, viria não tanto opor-se, quanto render uma «estética do sublime».

CONCLUSÃO

No termo da Primeira Parte desta dissertação, a força do «não» e do «sim» entrelaçados – no fundo, as duas primeiras figuras do «teor de verdade» («protesto» e «utopia») – era absorvida pela aparência. A verdade da arte, nos termos do «Poslúdio» do Cap. III – apresentar-se-ia ainda sob o signo de Apolo. À desencorajante negatividade do real – por mor de um interesse mais feroz do que os prevacentes no mundo –, oporia a arte, nos termos de um «é como se» afirmador, uma *promesse du bonheur*: a aparência veraz de um mundo, cuja matriz não fosse a negação, cujo textura não fosse uma malha de contradições, cujas diferenças não devessem ser submetidas à identidade.

Mas o que distinguiria então a arte de uma mera consolação – a expectativa reconfortante de que *isto* não tenha a última palavra – permanecia dúvida. A resposta adorniana – o antídoto contra a resignação – consistiria, porventura, na mistura do veneno negativo⁷⁹⁴. Ou seja, caberia não perder de vista a *realidade* (negativa) de que a *aparência* (afirmativa) seria o contrário não-aparente (pois não é meramente aparente, mas também veraz, o que infirma a falsidade do todo). Daí que Adorno se questione, no termo da *Teoria Estética*, sobre «o que seria da arte, enquanto escrita da história, se tirasse dos ombros a memória do sofrimento acumulado»⁷⁹⁵. Por outras palavras, não haveria como prevenir a consolação, senão intercalando – nos termos do quadro conceptual por nós traçado – a figura *afirmativa* da «utopia», com a figura *negativa* do «protesto», da «denúncia», do «testemunho», a qual, por sua vez, para não conduzir ao desespero e ao niilismo, bascularia mais uma vez para a «aparência do não-aparente» que constitui a figura utópica...

Assim se poderia fechar o círculo de uma apresentação da estética de Adorno. Contudo, a circularidade de um tal quadro afigurava-se-nos problemática, em virtude,

⁷⁹⁴ Pois, nas palavras de Adorno, «[s]em a mistura do veneno, da negação virtual do vivente, o protesto da arte contra a repressão civilizacional seria consoladora e sem préstimo». (*ÄT*, p. 201: «Ohne Beimischung des Giftstoffs, virtuell die Negation des Lebendigen, wäre der Einspruch der Kunst gegen die zivilisatorische Unterdrückung tröstlich-hilflos.»)

⁷⁹⁵ *ÄT*, p. 387: «Was aber wäre Kunst als Geschichtsschreibung, wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten Leidens abschüttelte.»

antes de mais, de que muito do que Adorno escrevera, mergulhando precisamente nestas dificuldades, extravasava manifestamente o âmbito de uma tal dialéctica entre «verdade» e «aparência» e a alternância entre a primeira e a segunda figuras do «teor de verdade» que a complementa. A nossa insatisfação encontrava eco em vários textos de Adorno que nos encorajavam a reconfigurar o problema.

Para escapar a este quadro – e, ao mesmo tempo, para fazer justiça ao que na obra adorniana o transgride – propusemos pensar a verdade da arte – a concretização do potencial crítico de obras de arte – associando-o ao conceito de «enigma». Foi este o mote da Segunda Parte e, antes de mais, a intuição propulsora da tese. Coube portanto propor uma figura enigmática do «teor de verdade».

*

Não é por acaso – assinale-se, à saída deste estudo, com proveito quer para quem leia de antemão esta conclusão, quer para quem o faça apenas no fim – que o título da Segunda Parte repete o da própria tese («Verdade e enigma») e que, assinale-se também, a Primeira Parte partilha com o Cap. III a mesma designação («Verdade e aparência»). A passagem de um par conceptual («verdade» e «aparência») para o outro («verdade» e «enigma») restitui miniaturalmente o movimento da tese⁷⁹⁶.

Sublinhemos, pois, que os esforços da Primeira Parte convergem nos desenvolvimentos do Cap. III – cujo problema central (o problema de que partimos) subjaz implicitamente aos capítulos precedentes. Deste ponto de vista, toda a Primeira Parte poderia valer como uma introdução geral ao pensamento estético de Adorno, a qual culminaria numa sua apresentação teórica mais circunscrita em torno dos conceitos de «verdade» e de «aparência». Neste Cap. III, lidámos com a relação entre estes dois conceitos – enveredando pelo problema da antinomia da aparência estética e do seu resgate, sem calar, no entanto, a precariedade dos seus resultados – em dois planos: o do pensamento estético de Adorno («Exposição») e o da sua recepção

⁷⁹⁶ Isto, todavia, não quer dizer que se abandone o conceito de «aparência»; significa apenas que, considerando as variadas análises adornianas de obras de arte, a dialéctica entre verdade e aparência não esgota, a nosso ver, o que há a dizer a respeito da primeira. Por outras palavras, a aparência seria uma condição necessária, mas não suficiente, de um entendimento do que está em jogo no desdobramento crítico do «teor de verdade».

(«Desenvolvimento»). Assim, se *criticámos* a visão corrente da estética de Adorno, em cujo centro encontramos, implícita ou explicitamente, o binómio constituído pelos conceitos de «verdade» e de «aparência» – visão que é, ainda hoje, a dominante –, fizemo-lo nos termos de uma *crítica imanente*, adoptando como ponto de partida o aprofundamento da antinomia e o acompanhamento do modo como ela se desdobrou na recepção da estética de Adorno («Reexposição»). Com efeito, foi também com base nestas que propusemos, como alternativa à dialéctica formada pelos conceitos de «verdade» e de «aparência» – e em vista de uma compreensão mais apurada do modo como Adorno explora o «teor de verdade» de obras de arte – a *conjugação disjuntiva* entre «verdade» e «enigma».

Esta conjugação é paradoxalmente disjuntiva – ou, se quisermos, «negativamente dialéctica» – porquanto se, por um lado, só através da exploração do «carácter enigmático» de certas obras de arte se torna possível captar o seu «teor de verdade», por outro lado, não se pode dizer que «verdade» e «enigma» remetam circularmente um para o outro ou que, sequer, o segundo conceito seja uma condição do primeiro. Na Segunda Parte, «verdade» e «enigma» não se *conjugam* do mesmo modo como «verdade» e «aparência» na Primeira. Recorde-se que, à saída do «resgate da aparência», as remissões destes dois conceitos um para o outro, partindo da ideia de que a aparência estética era uma condição da verdade da arte, desembocavam na ideia de que o «teor de verdade» era, ao fim e ao cabo, a «aparência do não-aparente». A verdade e a aparência conjugavam-se para se identificar. A condição parecia co-extensiva ao condicionado, parecendo possível defini-los reciprocamente. Ora, o «carácter enigmático» – mesmo sendo a sua exploração imprescindível para a captação do «teor de verdade» de certas obras de arte – não se nos afigura, por um lado, uma condição da verdade (sendo antes uma modalidade do seu desdobramento), e, por outro lado, a verdade e enigma não se co-determinam. A aparência, nos termos do «resgate da aparência», afigurava-se veraz; o enigma nunca o é; devolve o olhar; recusa a resposta; multiplica as questões; transforma em questões as tentativas de lhe dar resposta. São as consequências da exploração do que na arte resiste a ser compreendido que podem ser verazes, na medida em que o «enigmático», nunca se deixando apropriar enquanto «verdadeiro», lança a razão numa crise de compreensão. Neste sentido, convém deixar claro que o enigma não vem substituir a aparência; vem tornar irreconhecível o que se dava

aparentemente como verdadeiro, por mor da verdade de uma experiência em que as condições do que nela é imediatamente compreensível são abaladas.

A proposta central desta dissertação – que o título patenteia e que, porventura, veicula uma visão algo heterodoxa da estética de Adorno – desdobra-se assim, nos seus aspectos mais decisivos, na sua Segunda Parte («Verdade e enigma»). Ela parte, como vimos, de uma insatisfação obstinada com precariedade da solução da antinomia da aparência. Podemos enunciar esta insatisfação teórica, mais uma vez, nos seguintes termos: a aparência de que a arte é inseparável – e de que depende, nos termos do «resgate da aparência» da arte, o desdobramento da sua verdade – ameaçaria tornar ilusória a concretização do seu potencial crítico – o que daria ensejo à suposição de que a experiência da arte se cinge a consolar-nos –, se não se chegar a pensar a efectividade da actualização desse mesmo potencial crítico, sem abdicar, como é óbvio, da aparência (na 1ª acepção), para lá do que as figuras da «utopia» e do «protesto» permitem conceptualizar. A obra de arte seria crítica não só na medida em que afirma *o que ainda não é*, ou na medida em que – para evitar o risco de consolar – nega *o que é e já foi*, mas na medida em que actua criticamente sobre as condições racionais que determinam o que *pode ser*. Ela intervém, em virtude do seu carácter enigmático – em virtude, portanto, do que nela permanece *irreconhecível* e resiste à compreensão –, no campo em que se decide a «possibilidade do impossível» ou, melhor dito, em que se problematiza a fronteira entre «possível» e «impossível», sendo aí, como crítica em acto das condições racionais do real, que se joga a efectividade da concretização do seu potencial crítico⁷⁹⁷.

Por outras palavras, ela desregula a grelha das condições que determinam o que *pode* ser concebido, imaginado, visto, ouvido, em suma, experienciado; condições da experiência, portanto, que envolvem também – daí a proposta de que em certas obras de arte, nomeadamente em *Fin de partie* de Beckett, se jogaria a transgressão das ideias de «alma», de «mundo» e de «deus» – a relação consigo mesmo, com o próprio corpo (a natureza no ser humano), com o espaço, com o tempo, com a memória, com o mundo em geral, como as contradições que nele persistem, mas também com o que se subtrai a elas, com a natureza, e ainda com o que nos toca, com

⁷⁹⁷ Eis o que nos permite, de resto – sublinhando o paradoxo da «possibilidade do impossível» –, pensar a afinidade entre arte e filosofia, por meio da relação, também ela de afinidade, entre enigma e paradoxo. Não se opondo directamente ao real, a filosofia e a arte agem *criticamente* sobre as condições respectivamente *lógicas* e *estéticas* do real, por meio, justamente, do que numa é *paradoxal* e do que na outra é *enigmático*.

o que nos resgata ao desânimo e ao cinismo, com o que nos entusiasma; daí a importância de salientar a literalidade da «irrupção» em Mahler. Que *isso* aconteça mesmo e queira – como sugere Adorno – pôr-nos em movimento convida a um desdobramento *disso* capaz de prolongar um tal movimento. Dar um novo fôlego a um tal movimento, eis o que estaria em jogo num «uso desregulador» do enigmático em arte.

Definitivamente, a estética de Adorno não seria, no que tem de mais singular, uma estética utópica, enquadrada por uma filosofia da reconciliação (por mais que seja uma estética em que o motivo utópico e, já agora, o conceito de «belo» não são abandonados). Pelo contrário, seria uma estética – ou melhor, constitui um *corpus* exploratório de obras de arte e de universos artísticos – em que a concomitância entre a exploração do «carácter enigmático» e a captação do «teor de verdade» constituem um desdobramento efectivo do potencial crítico da arte enquanto crítica imanente da racionalidade.

Vimos, na Segunda Parte, que esta passagem a uma crítica imanente da racionalidade pode ser considerada de dois pontos de vista, sendo o primeiro negativo (Cap. IV) e o segundo afirmativo (Cap. V), conforme se pense o «enigmático» como «negação determinada» da racionalidade identificadora ou como «afirmação indeterminada»⁷⁹⁸ do «não-idêntico». Contudo, caberá acentuar que só abstractamente é possível distinguir as vertentes negativa e afirmativa da experiência do «enigmático». Ora, na Primeira Parte, os momentos negativo e afirmativo assumiam a forma de duas figuras do «teor de verdade» (o «protesto» e a «utopia») e, embora já aí tivéssemos chamado a atenção para a circunstância de que aquelas duas figuras se revelam indissociáveis, só na Segunda Parte os momentos negativo e afirmativo assumiram o aspecto de duas vertentes de uma mesma figura.

De um certo ponto de vista, é como se a Segunda Parte viesse desfazer a Primeira, uma vez que de modo nenhum se poderia pensar a convergência do «não» e do «sim», na figura enigmática, com uma espécie de síntese das duas primeiras, ou seja como uma negação dialéctica da sua contradição. Em todo o caso, a distinção de três figuras do «teor de verdade» não escaparia a parecer abstracta se não

⁷⁹⁸ Que falemos de uma «afirmação *indeterminada*» previne, de antemão, que se confunda esta segunda vertente da dimensão enigmática da arte com uma espécie de ontologização do discurso estético.

salientássemos a fluidez de uma tal esquematização, cuja pertinência, a nosso ver, deve ser especificada em termos que previnam a sua fetichização.

Saliente-se pois que a proposta de três figuras do «teor de verdade» na estética de Adorno colhe, num primeiro momento, a sua pertinência no que torna possível discernir a seu respeito. Estando para nós em jogo captar a singularidade da estética adorniana, distinguir estas três figuras permitia escapar ao embaraço que amiúde parece marcar as tentativas de caracterizá-la. Não se trata – ou, pelo menos, desejaríamos não dar azo a essa suspeita – de imolar a complexidade no altar da clareza conceptual, mas, simplesmente, de desdobrar o mais distintamente possível, e, como é inevitável, recorrendo a conceitos, essa mesma complexidade.

No entanto, é tão pouco rígida uma tal circunscrição conceptual que ela se decide, por fim, numa terceira figura para a qual tendem as duas primeiras, uma vez que, como fomos sugerindo (considerando as noções de *Unheimlich* e de *promesse du bonheur*), é irremediavelmente de modo implícito, furtivo, *enigmático* que é possível surpreender o «teor de verdade» de obras de arte, mais do que reconhecê-lo ou identificá-lo... A pertinência daquela circunscrição, na medida em que, de acordo com a nossa hipótese, se decidia na terceira figura (no devir enigmático do «teor de verdade»), joga-se assim, num segundo momento, no que acrescenta à discussão acerca da actualidade da estética de Adorno, pois só admitindo que a sua obra não se resume às duas primeiras figuras, com as quais é solidária a dialéctica entre verdade e aparência e a ideia de que ela constitui uma estética utópica, era possível destacar essa actualidade, uma actualidade que discutimos assumindo ostensivamente a hipótese de que a figura enigmática seria a decisiva⁷⁹⁹.

Por outro lado, que seja por meio da hipótese segundo a qual o pensamento estético de Adorno constitui uma «estética do enigmático» que nos propomos discutir a sua actualidade permite-nos apontar para a relação crítica que mantivemos com o objecto de estudo desta dissertação. Esta relação crítica com a estética de Adorno – convém esclarecer – desdobra-se nas entrelinhas do nosso estudo e, dado o seu

⁷⁹⁹ Por último, o cruzamento e a conjugação das três figuras será porventura vantajoso, abstraindo momentaneamente de Adorno – seria este um terceiro momento –, por permitir pensar a afinidade entre obras de arte, cujo potencial crítico se manifesta de modos essencialmente distintos, nomeadamente entre obras de arte mais *explicitamente* críticas e obras de arte mais *hermeticamente* críticas (no limite, entre obras próximas dos paradigmas da «arte comprometida» e da «arte pela arte»). Neste sentido, por outro lado, reduzir-se-ia ainda o hiato entre a consideração teórica dos campos da arte popular e da arte erudita, sugerindo um *continuum* de obras de arte e de práticas artísticas, de cujos cambiantes, no que toca ao seu potencial crítico, as três figuras do «teor de verdade» apresentariam a diversidade latente.

carácter implícito, será tanto mais perceptível quanto maior for a familiaridade do leitor com a sua obra. Assim, estamos conscientes de que, sobretudo no Cap. III e no «Epílogo», o carácter da nossa exposição poderá ter-se assemelhado ao de um desdobramento das próprias teses de Adorno, cujo fortalecimento argumentativo se visara. Movia-nos, então, a tentativa de discernir o mais distintamente possível, pelo contraste teórico a que a explanação de certas divergências teóricas dava ensejo, o quadro teórico da estética adorniana. Se não fomos totalmente felizes no que toca a este objectivo, esperamos, em todo o caso, ter conseguido evitar inequivocamente o tom sempre obtuso da apologia.

Simultaneamente, certo é também que não escapará ao leitor perspicaz da Segunda Parte a distância a que obriga uma tal proximidade. Por outras palavras, não teria sido possível destacar a actualidade de uma «estética do enigmático» – confrontando-o, nomeadamente, com certos aspectos da estética de Lyotard – sem apresentar uma visão heterodoxa da estética adorniana, em que ganha corpo, precisamente, uma tal relação crítica. Deste ponto vista, a acusação a que esta dissertação dá o flanco seria curiosamente a contrária: não a da apologia, mas da infidelidade. Pois não é impossível conceber que ela venha a ser censurada por se ter excedido na valorização do «enigma», em prejuízo de uma visão mais circunspecta, equilibrada, fiel ao seu objecto; ao que só cabe responder assumindo o desafio que caracteriza a nossa exposição e reiterando que estamos persuadidos de não termos senão desdobrado o que na estética de Adorno se deixa pensar. Eis o risco que deliberadamente corremos: pecar porventura por excesso, mas nunca por defeito. Desequilibrar sempre, pois só não estaca o pensamento que, inclinando-se ao ponto de se desequilibrar, se move em direcção ao impensado.

A estética de Adorno será, ou não, uma «estética do enigmático», mas será também, antes de mais, uma *estética enigmática*; uma estética de que não se chega a capturar o núcleo; uma estética labiríntica em que os conceitos se insinuam – «negatividade», «verdade», «aparência», «reconciliação», «belo», «sublime», «enigma» –, prometendo uma compreensão definitiva e a chave do centro, para depois conduzirem a lugares distantes, uma estética que repousa fora de si mesma – uma estética cuja compreensão permanece necessariamente em aberto. Também no que toca à estética de Adorno, não decifrámos o enigma e, porém, não terá sido em vão.

*

Uma vez que a estética – ou o que no labor filosófico se pode, apesar do perigo de tais delimitações, pensar como concernindo à estética – se concretizaria num desdobramento imanente do que em obras de arte singulares se dá a pensar, resiste a ser pensado, e exige ser pensado nessa resistência, o teor do empreendimento teórico que nesta dissertação se procurou levar a cabo merecerá o título de propedêutico. Partir-se-á, doravante, daqui.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Adorno:

ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften* [GS], 20 vols., Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-1986.

-----, *Nachgelassene Schriften* [NS], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993-

Traduções consultadas:

Teoria Estética, trad. de Artur Morão, Lisboa, Edições 70, s/d.

Sobre a Indústria da Cultura, organização e prefácio de António Sousa Ribeiro, trad. de Manuel Resende, Maria Antónia Amarante, José Miranda Justo, Aires Graça, Claudina Coelho, Lisboa, Angelus Novus, 2003.

Aesthetic Theory, trad. de Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments, trad. de E. Jephcott, Stanford, Stanford University Press, 2002.

Kierkegaard. Construction of the Aesthetic, trad. de R. Hullot-Kentor, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 1989.

Alban Berg. Le maître de la transition infime, prefácio de Jean-Louis Leleu, trad. de Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1989.

Dialectique négative, trad. de G. Coffin, J. Masson, O. Masson, A. Renaut, D. Trousson, Paris, Payot, 2003.

Mahler. Une physionomie musicale, trad. de J.-L. Leleu e T. Leydenbach, Paris, Minuit, 1976.

Minima Moralia, trad. de É. Kaufholz e J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 2001.

Moments musicaux, trad. de M. Kaltenecker, Paris, Contrechamps, 2003.

Notes sur la littérature, trad. de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.

Philosophie de la nouvelle musique, trad. de H. Hildenbrand e A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

Prismes. Critique de la culture et société, trad. de G. Rochlitz e R. Rochlitz, Paris, Payot, 1986.

Théorie esthétique, trad. de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

Obras sobre Adorno:

Volumes colectivos

AAVV, *Art and Aesthetics After Adorno, The Townsend Papers in the Humanities*, No. 3, Berkeley, University of California, 2010.

BENJAMIN, Andrew (ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Warwick, Routledge, 1991.

DELANTY, Gerard (ed.), *Theodor W. Adorno*, vols. I-V, London / Thousand Oaks / New Delhi, Sage Publications, 2004.

DUARTE, Rodrigo, Virgínia FIGUEIREDO e Imaculada KANGUSSU (eds.), *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*, Porto Alegre, Escritos, 2005.

GIBSON, Nigel C. e Andrew RUBIN (eds.), *Adorno: A Critical Reader*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002.

HIRSCH, Michael, Vanessa Joan MÜLLER e Nicolaus SCHAFHAUSEN (eds.), *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen*, Berlin, Lukas & Sternberg, 2003.

HONNETH, Axel e Christoph MENKE (eds.), *Theodor W. Adorno. Negative Dialektik*, Berlin, Akademie Verlag, 2006.

HUHN, Tom e Lambert ZUIDERVAART (eds.), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge / Massachusetts, MIT Press, 1997.

HUHN, Tom (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

JARVIS, Simon (ed.), *Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory*, vols. I-IV, London / New York, Routledge, 2007.

KÖNIG, Hans-Dieter (ed.), *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen. Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

LINDNER, Burkhardt e W. Martin LÜDKE (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

MENKE, Christoph e Juliane REBENTISCH (eds.), *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2006.

OLIVE, Jean-Paul (ed.), *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Collection arts 8, Paris, L'Harmattan, 2005.

PENSKY, Max (ed.), *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, New York, State University of New York Press, 1997.

RICHTER, Gerhard (ed.), *Language Without Soil. Adorno and the Late Philosophical Modernity*, New York, Fordham University Press, 2010.

ROCHLITZ, Rainer (ed.), *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes Sud, 1990.

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard e Mirko WISCHKE (eds.), *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Hamburg / Berlin, Argument-Verlag, 1995.

SCHWERING, Gregor e Carsten ZELLE (eds.), *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Actas de conferências

FRIEDBURG, Ludwig von e Jürgen HABERMAS (eds.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

HONNETH, Axel (ed.), *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

LÖBIG, Michael e Gerhard SCHWEPPEHÄUSER (eds.), *Hamburger Adorno-Symposion*, Lüneburg, Dietrich zu Klampen, 1984.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário (ed.), *Expression, Truth, Authenticity. On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*, Lisboa, Edições Colibri / CESEM, 2009.

Números de revistas

BOISSIÈRE, Anne (ed.), *Rue Descartes N° 23: Actualités d'Adorno*, Paris, PUF, 1999.

D'ALLONNES, Olivier REVAULT e Mikel DUFRENNE (eds.), *Adorno, Revue d'esthétique*, n° 8, Toulouse, Privat, 1985.

GERHARDT, Christina (ed.), *Adorno and Ethics, New German Critique* 97, vol. 33, No. 1, Winter 2006.

Obras de carácter biográfico

JÄGER, Lorenz, *Adorno. Eine politische Biographie*, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2003.

Estudos / Monografias

ALLKEMPER, Alo, *Rettung und Utopie. Studien zu Adorno*, Paderborn / München / Wien / Zürich, Ferdinand Schöningh, 1981.

ASIÁIN, Martin, *Theodor W. Adorno: Dialektik des Aporetischen*, Freiburg / München, Karl Alber, 1996.

BERGH, Gerhard van den, *Adornos philosophisches Deuten von Dichtung*, Bonn, Bouvier, 1989.

BERNSTEIN, J. M., *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, Blackwell, 1992.

-----, *Disenchantment and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

BOISSIÈRE, Anne, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

BRUNKHORST, Hauke, *Theodor W. Adorno. Dialektik der Moderne*, München, R. Piper, 1990.

BUCK-MORSS, Susan, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, The Free Press, 1977.

DUARTE, Rodrigo, *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997.

-----, *Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão*, Chapecó, Argos, 2008.

-----, *Indústria Cultural. Uma Introdução*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2010.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

EICHEL, Christine, *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vermetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.

FOSTER, Roger, *Adorno. The Recovery of Experience*, New York, State University of New York Press, 2007.

FRÜCHTL, Josef, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1986.

GARCIA-DÜTTMANN, Alexander, *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Adorno und Heidegger*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

-----, *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos Minima Moralia*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

HÖRISCH, JOCHEN, *Es gibt (k)ein richtiges Leben im falschen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

HULLOT-KENTOR, Robert, *Things Beyond Resemblance*, New York, Columbia University Press, 2006.

JAMESON, Fredric, *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*, London / New York, Verso, 2007.

- JARVIS, Simon, *Adorno. A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1998.
- JIMENEZ, Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.
- KAPPNER, Hans-Harmut, *Die Bildungstheorie Adornos als Theorie der Erfahrung von Kultur und Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.
- MENKE, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* [1988], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- NICHOLSEN, Shierry Weber, *Exact Imagination, Late Work: on Adorno's Aesthetics*, Cambridge / Massachusetts / London, MIT, 1997.
- O'CONNOR, Brian, *Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*, Cambridge / Massachusetts / London, MIT Press, 2004.
- OLIVE, Jean Paul, *Un son désenchanté. Musique et théorie critique*, Paris, Klincksieck, 2008.
- PADDISON, Max, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- RADEMACHER, Claudia, *Versöhnung oder Verständigung? Kritik der Habermasschen Adorno-Revision*, Lüneburg, Dietrich zu Klampen, 1993.
- RATH, Norbert, *Negative: Glück und seine Gegenbilder bei Adorno*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.
- ROBERTS, David, *Art and Enlightenment. Aesthetic Theory after Adorno*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 1991.
- SCHOLZE, Britta, *Kunst als Kritik. Adorno Weg aus der Dialektik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.
- SEEL, Martin, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.
- THOMSON, Alex, *Adorno. A Guide for the Perplexed*, London / New York, Continuum, 2006.
- THYEN, Anke, *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

WELLMER, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

WEYAND, Jan, *Adornos kritische Theorie des Subjekts*, Lüneburg, Dietrich zu Klampen, 2001.

WITKIN, Robert W., *Adorno on Music*, London / New York, Routledge, 1998.

WUSSOW, Philipp von, *Logik der Deutung. Adorno und die Philosophie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

ZIMA, Pierre V., *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ZIMMERMANN, Norbert, *Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adorno Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris, Peter Lang, 1989.

ZUIDERVAART, Lambert, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, Cambridge / Massachusetts / London, MIT Press, 1994.

Artigos (selecção):

BUBNER, Rüdiger, «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik», in *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pp. 9-51.

-----, «Kann Theorie ästhetisch werden? – Zum Hauptmotiv der Philosophischen Theorie Adornos», in *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pp. 70-98.

DE DUVE, Thierry, «Resisting Adorno, Revamping Kant», in AAVV, *Art and Aesthetics After Adorno, The Townsend Papers in the Humanities*, No. 3, Berkeley, University of California, 2010, pp. 249-299.

DUARTE, Rodrigo, «A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias», in *Artefilosofia*, nº 2 (Janeiro de 2007), Ouro Preto, pp. 19-34.

-----, «Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Adorno», in *Artefilosofia*, nº 7 (Outubro de 2009), Ouro Preto, pp. 31-40.

HONNETH, Axel, «Foucault et Adorno. Deux formes d'une critique de la modernité», in *Critique n°s 471-472 : Michel Foucault : du monde entier*, Paris, Minuit, 1986, pp. 800-815.

HULLOT-KENTOR, Robert, «Back to Adorno» [1989], in *Things beyond resemblance*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 23-44.

-----, «The Philosophy of Dissonance: Adorno and Schönberg», in *Things Beyond Resemblance*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 67-76.

JAMESON, Fredric, «Reification and Utopia in Mass Culture», *Social Text*, n° 1 (Winter, 1979), Duke University Press, pp. 130-148.

LEPPERT, Richard, «Music “Pushed to the Edge of Existence” (Adorno, Listening, and the Question of Hope)», in *Cultural Critique*, No. 60 (Spring, 2005), pp. 92-133.

PADDISON, Max, «Immanent Critique or Musical Stocktaking?», in Nigel GIBSON e Andrew RUBIN (eds.), *Adorno: A Critical Reader*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002, pp. 209-233

-----, «Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics», in Tom HUHN (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 198-221.

-----, «Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik. Zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik», in Alexander BECKER e Matthias VOGEL (eds.), *Musikalischer Sinn*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, pp. 175-236.

RICHTER, Gerhard, «Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno» in Gerhard RICHTER (ed.), *Language Without Soil. Adorno and the Late Philosophical Modernity*, New York, Fordham University Press, 2010, pp. 131-146

SAVAGE, Robert, «The Polemic of the Late Work: Adorno's Hölderlin», in Gerhard RICHTER (ed.), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, New York, Fordham University Press, 2010, pp. 172-194.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário, «A música como expressão e como cognição: a propósito do conceito de crítica imanente do material em Adorno», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Linguagem e Cognição*, vol. 13, Lisboa, Colibri, 2003, pp. 13-21.

-----, «A partitura como “Espírito sedimentado”: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno», in Rodrigo DUARTE, Virgínia FIGUEIREDO, Imaculada KANGUSSU (eds.), *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*, Porto Alegre, Escritos, 2005, pp. 203-224.

WELLMER, Albrecht, «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität» (1983), in Ludwig von FRIEDEBURG e Jürgen HABERMAS (eds.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, pp. 138-176.

-----, «Adorno, Modernity, and the Sublime» [«Adorno, die Moderne und das Erhabene», 1991], in Max PENSKY (ed.), *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, New York, State University of New York Press, 1997, pp. 112-134.

WELSCH, Wolfgang, «Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen» [1989], in *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1990, pp. 114-156.

WHITEBOOK, Joel, «Weighty Objects. On Adorno's Kant-Freud Interpretation», in Tom HUHN (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 51-78.

Obras sobre a *Frankfurter Schule*:

DUBIEL, Helmut, *Theory and Politics. Studies in the Development of Critical Theory* [*Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung: Studien zur frühen Kritischen Theorie*, 1978], Cambridge / Massachusetts / London, MIT Press, 1985.

GEUSS, Raymond, *The Idea of a Critical Theory. Habermas & the Frankfurt School* [1981], Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

JAY, Martin, *The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research. 1923-1950* [1973], Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1996.

WIGGERSHAUS, Rolf, *L'École de Francfort. Histoire, développement, signification* [*Die Frankfurter Schule: Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*, 1986], trad. de L. Deroche-Gurcel, Paris, PUF, 1993.

Bibliografia geral:

AAVV, *Du sublime*, Paris, Belin, 1988.

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* [*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*], trad. de Yves Hersant, Paris, Rivages, 1998.

ARISTÓTELES, *Metaphysics*, 2 vols., trad. de Hugh Tredennick, Cambridge / Massachusetts / London, Loeb, 1996

-----, *Poética*, trad. de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000; *Poetics*, trad. de Stephen Halliwell, Cambridge / Massachusetts / London, Loeb, 2005.

BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BAUER, Bruno, *The Trumpet of the Last Judgement against Hegel the Atheist and Antichrist. An Ultimatum* [*Die Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum*, 1841], trad. de L. Stepelevich, Lewiston / New York, E. Mellen Press, 1989.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Ästhetik* [1750], trad. de Dagmar Mirbach, Hamburg, Felix Meiner, 2007.

BALIBAR, Etienne, *La philosophie de Marx*, Paris, La Découverte, 1993.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Nouveaux Essais critiques* [1972], Paris Seuil, 1997.

-----, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1999.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable* [1949], Paris, Minuit, 1998.

-----, *En attendant Godot* [1952], Paris, Minuit, 1999.

-----, *Fin de partie* [1957], Paris, Minuit, 2004

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften (GS)*, 7 vols., Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991:

-----, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1920], vol. 1, 1, pp. 7-122.

-----, «Goethes Wahlverwandtschaften», vol. 1, 1, pp. 123-202;

-----, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, vol. 1, 1, pp. 203-430; *Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

-----, «Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin», vol. 2, 1, pp. 105-125.

-----, «Lehre vom Ähnlichen», vol. 2, 1, pp. 204-210.

-----, «Über das mimetische Vermögen», pp. 210-213.

-----, «Die Aufgabe des Übersetzers», vol. 4, 1, pp. 9-21.

-----, «Analogie und Verwandtschaft», vol. 6, pp. 43-45.

-----, *A Modernidade*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

-----, *Imagens de Pensamento*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

-----, *O Anjo da História*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 2007.

-----, *L'entretien infini* [1969], Paris, Gallimard, 2009.

BLOCH, Ernst, *Geist der Utopie* [1923], *Gesamtausgabe*, vol. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.

BOHRER, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.

BORGES, Jorge Luís, *Obras Completas*, vol. 1 (1923-1949), Lisboa, Teorema, 1998.

BOWIE, Andrew, *Aesthetics and subjectivity from Kant to Nietzsche* [1990], Manchester / New York, Manchester University Press, 2003.

-----, *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, London / New York, Routledge, 1997.

BUBNER, Rüdiger, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda* [1980], trad. de Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega, 1993.

- , *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* [1757], London / New York, Routledge, 2008.
- CROCE, Benedetto, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic* [*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902], trad. de Douglas Ainslie, Charleston, BiblioBazaar, 1906.
- CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Traité du beau* [1715], Tours, Fayard, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 2005.
- , *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 2003.
- , *Logique du sens* [1969], Paris, Minuit, 2005.
- e Félix GUATTARI *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1* [1972], Paris, Minuit, 2005.
- e Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure* [1975], Paris, Minuit, 2005.
- e Félix GUATTARI *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* [1972], Paris, Minuit, 2005.
- , *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris Seuil, 2002.
- , *Foucault* [1986], Paris, Minuit, 2004.
- e Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?* [1991], Paris, Minuit, 2005.
- , *Critique et clinique* [1993], Paris, Minuit, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence* [1967], Paris, Seuil, 1979.
- , *La dissémination* [1972], Paris, Seuil, 2001.
- , *Fichus*, Paris, Galilée, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, George, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* [1992], Paris, Minuit, 2007.
- ÉLUARD, Paul, *Últimos Poemas de Amor*, trad. de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d'Água, 2002

FERRY, Luc, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.

FEUERBACH, Ludwig, *Das Wesen des Christentums* [1841], *Gesammelte Werke*, vol. 5, Berlin, Akademie-Verlag, 1984; *A essência do cristianismo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, 2008.

-----, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, 2005.

-----, «Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*» [1978], in *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXXXIV, 1990, pp. 35-63.

-----, *Dits et écrits. I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

-----, *Dits et écrits. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2005.

FREUD, Sigmund, *Studienausgabe*, 10 vols., Alexander Mitscherlich, Angela Richards e John Strachey (eds.), Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1969-1975:

-----, «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» [1910], vol. 10, pp. 87-159.

-----, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1912-13], vol. 9, pp. 287-444.

-----, «Der Moses des Michelangelo» [1914], vol. 10, pp. 195-222.

-----, «Das Unheimliche» [1919], vol. 4, pp. 241-274.

-----, *Das Unbehagen in der Kultur* [1930], vol. 9, pp. 191-270; *O Mal-Estar na Civilização*, trad. de Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.

FROMM, Erich, *The Dogma of Christ and Other Essays on Religion, Psychology and Culture* [1930], New York, An Owl Book/Henry Holt, 1992.

GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1960.

-----, *Ästhetik und Poetik, I. Kunst als Aussage, Gesammelte Werke*, vol. 8, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.

GEISENHANSLUKE, Achim, *Le sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GEUSS, Raymond, «Nietzsche and Genealogy», *Morality, Culture, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

HABERMAS, Jürgen, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig, Reclam, 1994.

-----, *Theorie des kommunikativen Handelns* [1981], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

-----, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, «Einleitung – Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere» [1802], *Gesammelte Werke*, vol. 4, Hamburg, Felix Meiner, 1968, pp. 117-128.

-----, *Phänomenologie des Geistes* [1807], *Werke*, vol. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

-----, *Vorlesungen über die Ästhetik*, *Werke*, vols. 13-15, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

HEIDEGGER, Martin, *Holzwege* [1950], Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2003.

HÉLDER, Herberto, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979

HOHENDAHL, Peter Uwe, *Reappraisals. Shifting Alignments in Postwar Critical Theory*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1991.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Elegias*, trad. de Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

-----, *Poemas* (ed. bilingue), trad. de Paulo Quintela, Lisboa, Relógio D'Água, 1991.

-----, *Sämtliche Werke (Grosse Stuttgarter Ausgabe)*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1951.

HONNETH, Axel, *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

HUXLEY, Aldous, *Brave New World*, Harlow, Longman, 1991; *Admirável Mundo Novo*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, 1997.

-----, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

KAFKA, Franz, *Sämtliche Werke. Romane & Erzählungen*, Berlin, Zweitausendeins, 2004.

-----, *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer, 2001; *Os Contos*, trad. de Álvaro Gonçalves, José Maria Vieira Mendes e Manuel Resende, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

KANT, Immanuel, «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen» [1764], *Werkausgabe* (vol. 2: *Vorkritische Schriften bis 1768*), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, pp. 821-884.

-----, *Kritik der reinen Vernunft* [1781], *Werkausgabe* (vols. 3 e 4), Wilhelm Weischedel (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974; *Crítica da Razão Pura*, trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

-----, «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?» [1784], in *Kants Werke*, vol. 8, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968.

-----, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg, Felix Meiner, 2006; *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, INCM, 1998.

KIERKEGAARD, Sören, *L'alternative* [1843-1844], trad. de Paul-Henri Tisseau e Else-Marie Jacquet-Tisseau, *Oeuvres complètes*, vols. 3 e 4, Paris, Éditions de l'Orante, 1970.

-----, *Stades sur le chemin de la vie* [1845], trad. de Paul-Henri Tisseau e Else-Marie Jacquet-Tisseau, *Oeuvres complètes*, vol. 9, Paris, Éditions de l'Orante, 1978.

KRISTELLER, Paul Oskar, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics* (Parts I & II), *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527 e vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, «Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen», in *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

LESSING, Gotthold Ephraim, «Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie», *Gesammelte Werke*, vol. 5, Aufbau-Verlag, Berlin / Weimar, 1968, pp. 5-346.

LONGINUS, *On the Sublime*, trad. Donald Russell, Cambridge / Massachusetts / London, Loeb, 2005.

LÖWITH, Karl, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*, Hamburg, Felix Meiner, 1981.

-----, *Max Weber et Karl Marx*, trad. de Marianne Dautrey, Paris, Payot, 2009.

LUKÁCS, Georg, *History and Class Consciousness* [*Geschichte und Klassenbewußtsein*, 1923], trad. de Rodney Livingstone, Cambridge / Massachusetts, MIT Press, 1971.

-----, *Lenin. A Study on the Unity of His Thought* [1924], trad. de Nicholas Jakobs, London / New York, Verso, 2009.

LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, 10/18, 1973.

-----, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983.

-----, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984.

-----, *L'inhumain. Causeries sur le temps* [1988], Paris, Galilée, 1993.

-----, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.

MARCUSE, Herbert, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston / Massachusetts, Beacon Press, 1974.

MARX, Karl, *Marx Engels Werke* (MEW), 38 + 2 vols, Berlin, Dietz, 1961-1968:

-----, «Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung» [1844], vol. 1, pp. 378-391.

-----, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* [1844], vol. suplementar (1ª parte), pp. 471-567.

-----, *Thesen über Feuerbach* [1845], vol. 3, pp. 5-7.

-----, «Zur Kritik der politischen Ökonomie. Vorwort» [1959], vol. 13, pp. 7-11.

-----, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1º vol.) [1867], vol. 23.

MITCHELL, Donald, *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years*, London, Faber and Faber, 1975.

MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa, Vendaval, 2009.

-----, *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Lisboa, Relógio d'Água, 2011.

MUSIL, Robert, *O Homem Sem Qualidades*, Lisboa, Dom Quixote, 2008

NABAIS, Nuno, *Metafísica do Trágico. Estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *Kritische Studienausgabe* (KSA), 15 vols., Giorgio Colli e Mazzino Montinari (eds.), Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1999:

-----, *Die Geburt der Tragödie*, vol. 1, pp. 9-156; *O Nascimento da Tragédia*, trad. de Teresa Cadete, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

-----, *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, vol. 2; *Humano, Demasiado Humano*, trad. de Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

-----, *Die fröhliche Wissenschaft*, vol. 3, pp. 343-651; *A Gaia Ciência*, trad. de Maria Helena Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida e Maria Encarnação Casquinho, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

-----, *Zur Genealogie der Moral*, vol. 5, pp. 245-412; *Para a Genealogia da Moral*, trad. de José M. Justo, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

-----, *Götzen-Dämmerung*, vol. 6, pp. 55-161; *Crepúsculo dos Ídolos*, trad. de Delfim Santos, Lisboa, Guimarães Editores, 2002.

OLIVE, Jean-Paul (ed.), *Présents musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009.

OLIVEIRA, Carlos de, *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

-----, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RAULET, Gérard (org.), *Aufklärung. Les Lumières allemandes. (Textes et commentaires)*, Paris, Flammarion, 1995.

RICOEUR, Paul, *De l'interprétation* [1965], Paris, Seuil, 2006.

ROCHLITZ, Rainer, «Énigme», *Enciclopédie philosophique universelle, II – Les notions philosophiques, Dictionnaire*, Sylvain AUROUX (dir.), Tome 1, Paris, PUF, 1990.

ROSEN, Charles, *Sonata Forms*, New York / London, W. W. Norton, 1988.

SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in *Sämtliche Werke*, vol. 5, München, Carl Hanser, 1980, pp. 571-669; *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas*, trad. Teresa Cadete, Lisboa, INCM, 1994

SEEL, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 1990 (1966).

STENDHAL, *De l'amour* [1822], Paris, Flammarion, 1965.

VALÉRY, Paul, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical. Estudos Sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

-----, *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a Música do Século XX*, Lisboa, INCM, 2007.

WEBER, Max, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* [Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus, 1920], Lisboa, Presença, 1990.

-----, *On Capitalism, Bureaucracy and Religion. A Selection of Texts*, ed. e trad. de Stanislav Andreski, London / Boston / Sydney, George Allen & Unwin, 1983.

WELSCH, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1990.

ZOURABICHVILI, François, «Deleuze et la question de la littéralité» [2004], in <http://www.philosophie-en-ligne.fr/klesis/F-Zourabichvili.pdf>.